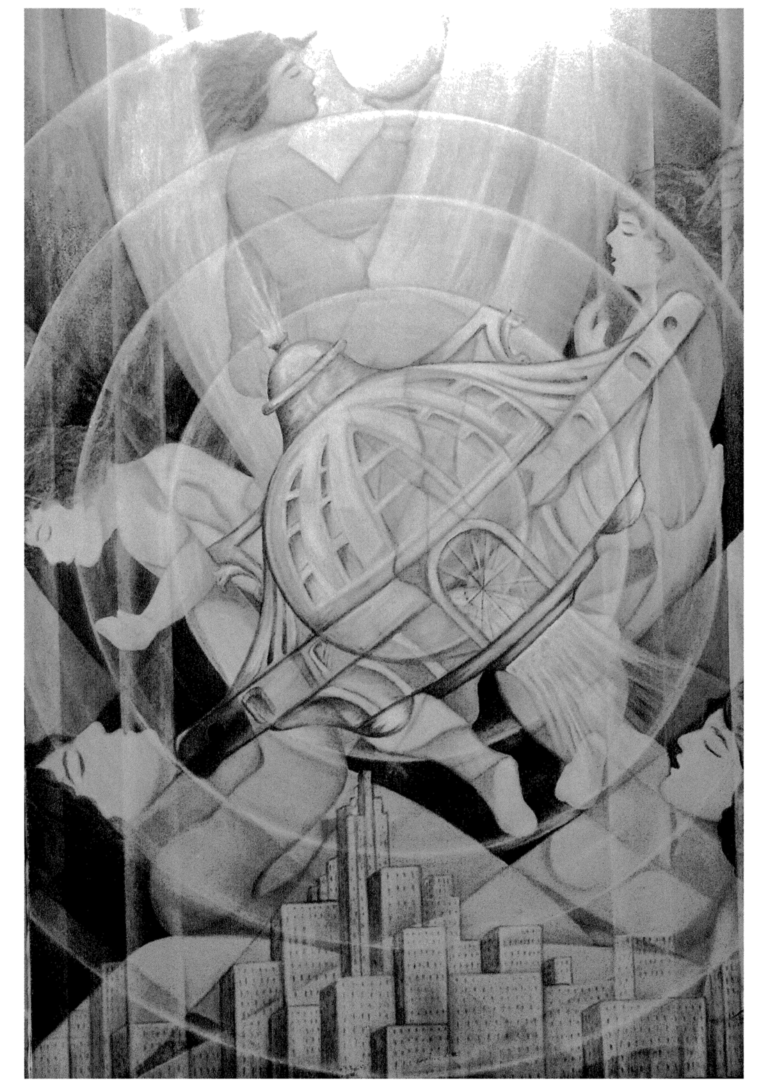

العدد الثاني والاربعون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



الافتتاحية

كي لا نبالغ في أحلامنا وأوهامنا

منذ فترة ليست وجيزة، تنشغل مراكز الأبحاث والدراسات في وطننا العربي، بإجراء استطلاعات تنحصر في غالبيتها بالشأن السياسي، لمعرفة رأي الناس بسياسات هذه الدولة أو تلك حول العديد من القضايا الساخنة والتي تنتهجها حيالها أكانت إيجابية أم سلبية.

وفي بعض الاحيان تطرح تلك المراكز في استطلاعاتها قضايا تتصل بشعبية هذا القائد أو ذاك بين مواطنيه بعد فترة من تسلمه مقاليد الحكم، وحجم الإنجازات التي حققها من برنامجه الانتخابي والتي وعد بتنفيذها إن هو حالفه النجاح في الانتخابات التي خاضها على أساسها.
وتستعجل - أو تبالغ - بعض هذه المراكز عندما تجري استطلاعاً بعد مضي ما لا يزيد عن بضعة أشهر من تسلم هذا المسؤول أو ذاك مهام عمله لمعرفة نسبة المؤيدين لأدائه، خلال تلك الفترة القصيرة، أو العكس.

أمام هذه الظاهرة، خطر في البال أن أتساءل: لماذا لم يخطر بأذهان القائمين على تلك المراكز إيلاء جوانب أخرى في حياتنا الاهتمام الذي توليه للشأن السياسي، رغم أنها تفوقها من حيث الأهمية والخطورة لحاضر الأمة ومستقبلها، وأقصد بذلك - تحديداً - الوضع الراهن للثقافة العربية، من منطلق أن المثقف هو الأكثر قدرة وتأثيراً في صياغة مشروع الأمة النهضوي، إن هو التزم بواجبه في التعريف بالأسباب الكامنة خلف إخفاقاتنا، وانتكاساتنا، وهزائمنا على مختلف الأصعدة السياسية والفكرية، والاقتصادية، ومظاهر تفككنا على الصعيد الاجتماعي.
وأتساءل مرة ثانية: لماذا لا تتصدى هذه المراكز لإجراء استطلاعات على هذا الصعيد لمعرفة الخلل الذي ينأى بالمثقفين عن الاضطلاع بدورهم، وهم الذين يفترض أنهم يعانون أكثر من غيرهم من شرائح المجتمع من الحالة السائدة التي لا تسر الصديق ولا العدو في آن معاً..؟ وهل يعني ذلك أن تلك المراكز هي شريكة في تهميش، وتحييد، وتغييب هذا الدور الذي يراد له ذلك من قبل جهات خارجية تدرك أن نجاح خططها لا يتحقق بغير هذه السياسة المقصودة..؟ أم ماذا؟ مأساتنا تكمن - هكذا أزعم - في أن الحالمين والواهمين في أوساطنا الثقافية يعتقدون - أو هكذا يحاولون إقناع أنفسهم أولاً قبل الآخرين - أنهم يقومون بواجبهم على خير وجه، طالما أن مهمتهم - كما يرونها - لا تتعدى نشر صورة لغلاف مجموعة قصصية أو شعرية، أو روائية وبجانبها صورة صاحبها وقد بانت ابتسامته تعبيراً عن النجاح الذي حققه.
يقولون في التراث الشعبي أن الدم إذ يسيل من رأس «المضبوع» يساهم في إزالة الغشاوة عن العين والغباوة عن القلب، فلماذا لا تقوم واحدة من هذه المراكز - وهي كثيرة - باستطلاع واحد للواقع الثقافي، فقد يسهم ذلك في رسم خارطة واضحة وحقيقية لحالتنا على هذا الصعيد، فلعل ذلك يزيل عن العين غشاوتها وعن القلب غباوته.

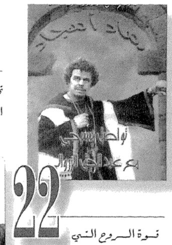
رئيس التحرير

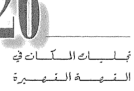




الأغلفة الداخلية والخارجية

للفنان اللبناني: فيكتور حداد





50

تراثنا... الأمانة التي نفرط بها

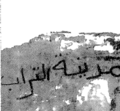


26

تجليات المكان في القصة القصيرة

22

قوة الروح التي يمنحها المسرح





34

النص وتحولاته



المحتويات

AMMAN 142

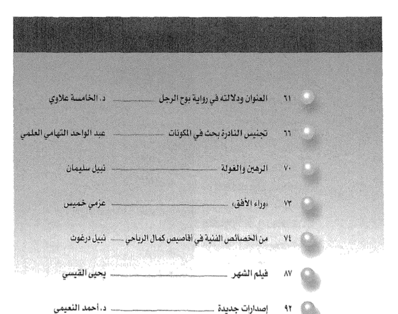
نيسان / ٢٠٠٧

تصدر عن

أمانة عمّان الكبرى







المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٢٥٠٨٣

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٣٢/د)

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل

مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

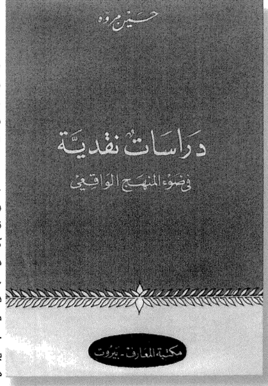
لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر



حسين مروّة والنقد الإيديولوجي

د. إبراهيم خليل *

العلاقة الأدب بالإيديولوجيا في الأدب العربيّ الحديث تاريخٌ طويلٌ ترجعُ بداياتُهُ إلى عشرينات القرْن الماضي. فعندما ظهرتْ المجلات اليساريّة ذاتُ المحْتوى الفكريّ الماركسيّ أو الاشتراكيّ بدأ الحديثُ عن الأدبِ التحْريضيّ، والسّياسيّ، والواقعيّ، يغزو الأدبَ العربيّ. وكانتْ المجلة الجديدة لسلامة موسى قد حققت السّبق في ذلك، تلتها مجلة الطليعة التي صَدرتْ في دمشق ١٩٣٤. وفيها نشرَ رئيف خوري مقالاتِهِ عنْ الزهَاوي، وغيْره، ممّا يُعدّ من بواكير النقد الإيديولوجيّ. وقد أسْهم في تطوير هذا النوْع من النقد في مصرَ صلاح ذهني، ولويس عوض، ومحمود أمين العالم. وفي سورية و لبنان عُمَر فاخوري، وشحادة خوري، ورئيف خوري الذي أصْدرَ كتيّباً ذا قيمة كبيرة بعنوان: إنّ الأدبَ كان مسؤولا ١٩٤٨. وكان قد استهلّ حياتهُ الأدبيّة بكتاب آخرَ بعنوان الدراسة الأدبية صدَرَ عن دار المكشوف ١٩٣٩. وقد ظهَرَ في هذه الحقبةِ مفهومُ الالتزام الذي تطرّق إليْه كلّ منْ رئيف خوري، ومحمّد دكروب، وحسين مروة، الذي يُعَدّ أحد الأمثلة السّاطعة على رُسوخِ العلاقة بيْن الأدب والإيديولوجيا.



ومن مؤلفاته التي تشهَدُ على صحّة هذا التقدير، ودقة هذا التوْصيف، كتابه دراساتٌ نقديّةٌ في ضوْء المنهج الواقعيّ، الذي يجْمعُ بيْن الرأي النّظري، والدّرْس النقديّ التطبيقي، على السّواء.

ولحسين مروّة رأيٌ في مهمّة النقد، فهو يساعدُ القارئَ على فهْم الأثر الأدبيّ، وكشف المعمّى، وفتح ما اسْتغلقَ فيه منَ المَعْنى. وإيقافه على مواطن القوّة، والجَمال، وإرهافَ ذوْقه وحسّه الجمالي"، فضلاً عن تبْصرَة المبْدع بالقيم الحقيقيّة التي يحتويها عملُه، أو تلك التي يفتقرُ إليها، ليكونَ على بيّنة ممّا يبْدع (١). فالنقدُ – من هذه الزّاوية – بحْث" في الحقيقة، لكنْ بطريقة تختلفُ عنْ تلكَ التي يتبُعها المُبْدعُ. والبحثُ عن الحقيقة مُحتاجٌ إلى مَنْهج يستندُ إلى نظريّةٍ في النّقد.

أما المنهجيّة ؛ فلا ينبغي أنْ تقومَ على أسُس ثابتة ثبوتَ جمود وتحجّر، وإنما هي ثابتة منْ حيثُ الجَوْهَرُ، متطوّرة، متجدّدة، منْ حيْثُ التطبيقُ، ومراعاة الخصائص الذاتيّة في كلّ خلق أدبيّ، وذلك لا يتمّ إلا بتوفر الحساسية الذاتية القادرة على اكتشاف القيم الخاصة في العمل الأدبيّ (٢). على ألا تبلغ بنا هذه الحساسية حدّ الوقوع في شرَك الانطباعية، والنقد الذاتيّ، القائم على العلاقة الشخصيّة بين الناقد وصاحب العمل ذاته (٣).

ومما يبسّط لنا أفكاره عن الأدب والإيديولوجيا، ويؤكدها، ما يعبّر عنه تكراراً في تضاعيف كتابه المذكور، ففي دراسته لرواية مارون عبّود الموسومة بعنوان فارس آغا ينطلق من مجموعة التساؤلات حوْلَ النوْع الأدبيّ الذي ينتسب له هذا الأثر. فهل هو روايةٌ أمْ مذكراتٌ أم

سردٌ تاريخي خالصٌ أم ماذا؟ وإلى أي مدرسة أدبيّة ينتمي (٤) ؟

وقـد انـهـمـك حـسـين مـروة في تحديد النوع الأدبي الذي يندرج فيه الكتاب، لسَبَبٍ بسيط هو أنّ المؤلف، مـارون عـبود، يَصفهُ تـارةً بالمذكرات، وتـارة بالقصّة، وتـارة أخرى بالرواية، والحكاية، وفي موقع آخر بالوصف، أو السّرْد التاريخيّ(٥).

ومن النظر في طبيعة الكتاب، وما احتواهُ من حوادثَ، وأضواء، تمّ إلقاؤها على شخصيّة فارس آغا، يتّضح لحسين مروة أنّ فيه الكثيرَ منْ عناصر « تؤلف في مجموعها بنـاءً روائيـا ذا طـابَع خـاصّ، يستمدّ ملامحهُ،وخصائصهُ، من مارون عبود ذاته، الذي يسْتعصي على الامتثال لقواعد الجِنْس الأدبي "(٦) » . أما الاتجاهُ، أوْ المذهب الأدبي، فيأتي تحديده من كوْن المؤلف (عبود) صاحبَ قضيّة في جُلّ ما يكتب، وهي قضية الإنسـانَ العـربي فـي لبنان « ولـذلك ينتمي للمذهب الـواقعيّ في جوْهره ، ولا يَخـرُجُ عنْ هـذا النهْج أبَـداً(٧) « فموقع الكاتب من الواقع اللبناني:يسْري فـي عصَب الـرّوايـة سَريان الـدم فـي الشرايين(٨) » وهو موقفٌ ينبثق – في رأي الناقد مروّة – من قلب الحَدَث(٩) ، ومن تصرّفات الشخوص، تلك التي تشفّ عمّا كانَ يلقاهُ اللبنانيونَ عامّة، والفلاحونَ منهمْ خاصّة ، منْ عسْف النظام السياسيّ، والإداريّ، والـقـضـائـيّ، والـعَـسْـكـريّ « دون أنْ يقعَ المؤلفُ – مـارون عبود – في السطحية، لأنه لا يكتفي بتصْوير المأساة، وإنما تَبرز رُؤاهُ الإيجابيّة منْ خلال التهكّم الساخر على مُضْطهدي الشّعْب (١٠) وعلى رجال الكَهنوت بما ألقاهُ من ظلال سَوداءَ على ارتباطهم، وتحالفهم مع النظامِ الحكوميّ (١١).

فالمؤلفُ، مثلما نلاحظ، يتنبّه لشيءٍ مهمّ، هـو مقدار ما تعبّر عنه حكايةُ الآغا من ظلم لحقَ بالمُجتمع، أو لنقلْ، بشرائحَ منَ المجتمع اللبنانيّ، وما فيها مـن تهكـم على رجـال الـديـن، وعلى رجالات الحكومة، وذلك كلّهُ ممّا يشفعُ للمؤلفَ الناقد وضْعه هذا الكتاب في عداد الكُتُبِ الواقعيّة، شكلا وفحْوىً.

لعل أبرز ما يتنبه إليه حسين مروة في كتابه هـذا هـو ألا تـوضـع المـدارس والمـذاهـب الأدبيـة ذات الصبغة المادية في سلة واحدة

أما تناوله لمَسْرحية الطعام لكل فم (١٩٦٣) لتوفيق الحكيم، فينطلقُ منْ أنّ المسرحية واقعية مُنْ حيْثُ المضمونُ، وإنْ كـان المـؤلـف قـد سـارَ فيها على طريقة المَسرح العابث المعروف باسم مسْرح اللامَعْقول (١٢) فالحكيمُ جعل الشخصيّات الرئيسة في المَسْرحية تتغيّر نتيجة تحيّزه الواضح لقيم الحقّ، والعدالة، والمُساواة. فحمْدي وسميرة، كانا في بداية المسرحيّة شخصيتين تافهتين، وبعد أنْ شهدا الحـوارَ في لوْحَة الحـائـط، تـرك حمدي الشلة التافهة، والمقهى، وحاولَ البحْث بقدْر ما يسْتطيعُ عمّا يُسْهم في مكافحة الجوع. وتغدو علاقته بسميرةَ، بسبب ذلكَ، علاقةً حميمة، تقومُ على التقدير (١٣).

وممّا يلفتُ النظرَ حرْصُ الحكيم على الرّبْط بين إلغاء الجوع، وتحقيق حرية الإنسان، إذْ لنْ تبقى ثمة أسبابٌ تدعو الإنسانَ لاستغلال أخيه الإنسان، وهذا – في رأي الناقد – غاية ما يرجوه، ويطمحُ إليه الأدبُ الواقعي"(١٤) . ومعَ ذلك، لا يَحْظى الحكيمُ برضا المؤلف التامّ، ومردّ ذلكَ أنّ الحكيمَ لمْ يُميّزْ – في مسرحيته – بين إيديولوجيّتيْن، إحداهـمـا هـي الـتـي تـسـودُ الـبـلـدانَ الاشـتـراكـيـة، والأخـرى هـي الـسـائـدةُ فـي الـعـالـم الـرأسـمـالـيّ. فتمْجيدهُ لفكرة القضـاء على الجـوع دونَ أنْ يشيرَ إلى ما أنجزه الاشتراكيـون في ذلـك، وتشبيههُ الفكـرة بالحُلم الـذي يـراودُ أخيلة المكتشفين، تجاهلٌ سافرٌ منهُ لما حققوه، وأنجـزوه (١٥). فكأنّ توفيق الحكيم – فـي رأيـه – يكتفي بعَرْض المسألة عَرْضاً ذهنيا، تجريديًا، خالصاً، من غَيْر تحديق في الواقع، أو سَبْرٍ لأغواره (١٦).

هوامش ميخائيل نعيمة:

وفـي عـرْضـه لـهـوامـش مـيـخـائيل نعَيْمَة (١٩٦٥) نجده يكرّر القوْل في انطلاق الكاتب الفيلسوف منَ الواقع إلى المُطلق، والماورائية. فكثيراً ما تكون انطلاقاته واقعيّة مـاديـة، ومعالجاته مثالية ميتافيزيقية. ولـهـذا السبب نجد المحتوى يتغلّب على الشكل الفني (١٧).

ولعلّ أبرزَ ما يتنبّه إليه حسين مروة في كتابه هـذا هو ألا توضعَ المدارسُ والمذاهبُ الأدبيّة ذاتُ الصبْغة الماديّة في سلة واحدة، فما يُعرف بالاشتراكية الـثـوريـة، أو مـا يـعـرف بـالحـتـمـيـة الاقـتـصـاديـة،والجـبـريّـة الـتـاريـخـيـة، تختلفُ عن المدرسة الواقعية الاشتراكية اختلافاً كبيراً، كوْن الأولـى تنزعُ إلى الميكانيكيّة، فيما تنزعُ الثانيةُ للجدلية (الديالكتيك) (١٨). والتفريق بينَ الأدَب للحياة والأدب للمجتمع تفريقٌ يَقومُ في رأيه على مغالطة مقصودة هي الفصْل بينَ الفرد والمُجْتمع. فنَحْنُ عندما نقول: إنّ الأدب للمُجتمع، فذلك لا يعني بأيّ حال من الأحوال استثناءَ الفـرْد، أو إبعاده، لأنّ المجتمعَ يتألفُ من أفراده (١٩). لذا فإنّ مروّة لا يَجِدُ في قوْل القائل: إنّ الأدبَ للحياة، أوْ للمُجْتمع، أيّ فـرْق (٢٠) مـا دامت الغاية منَ الأدب، بوجود هذا الشعار، أو بعدم وجـوده، هي أنْ يغذي طاقةَ الإنسان الماديّة، والرّوحيّة، على السّواء. فـالإنـسـانُ كـائـنٌ يـتـمَـتّـعُ بالكثير مـنَ الأشـواق،والـنـوازع الروحيّة، وهـذا كلهُ في حاجة إلى أنْ يُعبّر عنهُ في الأدب الذي يستحقّ أنْ يُوصفَ بالواقعيّ (٢١). وعلى هذا الأساس ينْبغي ألا نفرّق بين الجانب الروحيّ والماديّ للإنسان، ولا بيْن الفرديّ والاجتماعيّ، إلا إذا كنّا ننظرُ للأشياء نظْرةً ميكانيكيّة تخلو من الإيمانِ بجدليّة الواقع (٢٢). لذا

يخطيءُ في رأيه من يظنّ أنّ الواقعيّة تجرّد الأدَبَ من الخيال، أو منَ الشعور العاطفيّ، والوجْدان الصّادق. ذلك الخطأ الذي حَمَلَ ناقداً مثلَ لويس عوض على الزعْم بأنّ الواقعية بدأت منذ العام ١٩٦٠ بالتراجع، والانْحسار، لصالح الأدبِ الرّومانسيّ، الذي دبّت فيه الحياة بصُدور ترجمةِ بعْض أعمالِ جبران، وظهور أعمالٍ رومانسية لكلٍّ منْ يوسف الشاروني، ويوسف إدريس، ونجيب محفوظ، وأحمد عبد المعطي حجازي (٢٣).

وليس منْ تفسير لهذا – في رأي الناقد مروّة – إلا أنّ مستخدمي كلمة رومانسية لا يفرّقون بين الرومانسية الهروبيّة والمثالية، وبين الرومانسية التي تعني الثورة على القيود. وهو الوجْه الخصيبُ الخلاق في كلّ انطلاق رومانسي (٢٤).

ولا شكَّ في أنّ الواقعيّة تختلفُ مع الرومانسية التي ظهَرتْ في الأدب الغربيّ أوائلَ القرن التاسع عشر اختلافاً كبيراً. وهذا الاختلاف يصلُ حدَّ التعارض. فتلك الرومانسية انطلقت من مقولاتِ جانْ جاكْ روسّو التي مهّدت السّبيلَ لظهور الفاشيّة، والنازيّة، والمذاهب الشموليّة كافةً، (٢٥). وذلك شيءٌ يقرُّ به لويس عوض صاحبُ كتاب « الاشتراكية أو الأدب الاشتراكي ». ولعلّ أهم ما تختلفُ به الواقعيّة عن الأدب الرومانسيّ هو التسليم بوجود الحقائق الكونية، والاجتماعيّة، خارج الذات، وتؤمنُ – كذلك – بالحركة استجابةً لقوانين التطور (٢٦). وفي الوقت الذي لا تُهملُ فيه خصائصَ الأفراد في كلّ نشاط يقومونَ به، نجدُها تنظر إليها في إطار اجتماعيّ، لهذا، تتوقّعُ اختلافَ القوالب، والأساليب، تبعاً لاختلاف الطبائع، والأشخاص (٢٧). وتؤمنُ كذلك بأنّ العملَ الفنّي يستمدّ عناصرَهُ منْ أشياءَ متعدّدة، طبقا لقواعد الاختيار، والانتقاء الفنّي، والأسْلوبيّ. فعملية الإبداع ليستْ استنساخاً للواقع الموضوعيّ بقدْر ما هي عمليّة يشترك فيها العقلُ الواعي، والخيالُ، والوجْدان، وبهذا يرى الناقد مروّة أنّ الواقعية لا تتعارض مع الرومانسية إذا لمْ تكنْ انطواءً على الذات، وهروباً من مواجهة مشكلاتِ الحياة (٢٨).

الواقعية الجديدة عند مروة تختلف عن الطبيعية التي تكتفي بتصوير الواقع كما هو، فهي تشترط في المبدع اكتناه الواقع في حركته المتغيرة

والواقعيّة الجديدةُ عندهُ تختلفُ عن الطبيعية التي تكتفي بتصوير الواقع كما هو. فهي، أي: الواقعية الجديدةُ، تشترط في المبدع اكتناه الواقع في حركته المتغيّرة، مستخدماً وجدانه، وعاطفته، فضلاً عن وعْيه لفهم القوانين المتحكّمة في حركة الوجود، وحسّه الانتقادي في رؤية القوى التي تشقّ طريق الخلاص للمجتمع، وتحمل عبْءَ التغْيير (٢٩). وهذا رأيٌ يلتقي فيه الناقدُ مروة مع جورج لوكاش، لا سيّما في تفريقه بيْنَ طبيعيّة إميل زولا وواقعية بلزاك (٣٠). ولأنّ للواقعية الجديدة هذا الدورَ في الحياة ؛ فقد وجبَ ألا يخلو الأثر الأدبّي من الشاعرية الدافقة، والوجدان الصادق، والخيالِ الجامح، وبغيْر ذلك يغدو الأدبُ سطحياً يضْعُبُ عليه أداءُ الدّوْر المنوط به (٣١). لذا يؤكد مروة، في جلّ ما كتبه من دراسات تطبيقية، على حقيقة مفادُها أنّ الواقعيّة الجديدةَ لا تتعارضُ مع بعض ملامح الرومانسية، والأدب الرومانسي.

ففي الأدب الواقعيّ شيءٌ من الرومانسية يتجلى في الخيال الجامح، والعواطف الجيّاشة، وفي الرّومانسية شيءٌ من الواقعيّة يتجلى في إلقاء الضوْء على ما في الواقع منْ قوىً كامنة تقع عليها مهمّة التغْيير. وخير دليل على ذلك قصصُ يوسف الشاروني التي تجْمع بين خصائص الأدب الواقعيّ والرّومانسيّ (٣٢). وكذلك قصصُ يوسف إدريس، ومنها قصة الطابور، التي تمزج، في رأيه، بين العرْض الرومانسي، والطرائق الواقعيّة، والرمز الذي ينْبثقُ منَ المضمون (٣٣). فالأدبُ يصْعُب فيه أنْ تضعَ اليدَ على ما هو رومانسيّ، وتميّزه مما هو واقعيّ (٣٤). وهذا شيءٌ ملحوظٌ في شعر صلاح عبد الصبور وديوانه الناس في بلادي، الذي زعم بعضُهم أنه رومانسيٌّ يمثل انحساراً في المدّ الواقعيّ (٣٥).

فالأدبُ، في رأي حسين مروة، ليس وصفاً محضاً للواقع منْ غيْر انفعال، ولا تعاطف، ولا ابتداع للرؤى التي تتوهّج فيه، وإنما هو – كما يقول محمود أمين العالم – غوصٌ يتلمّس في الواقع أبعد أغواره، وتحليق بالخيال يكتشفُ أوسع آفاقه (٣٦). فكلّ محاولة للتفريق بين الشعور والفكر، أو بين العقلي والوجداني، أو المعنوي والعاطفي، في الأدب، لا يبوءُ إلا بالإخفاق الذريع. ففي الأدب « تتعانق المعاني والأحاسيس والأفكار والعواطف، وتتحقق معجزة العناق هذه بأصالة التجربة، وبروعة الصور الحسية المستخدمة في التعبير والبيان (٣٧) ».

ويتتبّع حسين مروة هذه الفكرةَ عن علاقة الأدَب بالإيديولوجيا فيما كتَبهُ النقادُ حوْل بعض الأعْمال الأدبيّة، ومن ذلك ما كتبه محمود أمين العالم عنْ مجموعة كيلاني حسن سَنَد الموسومة بالعنوان « قصائد في القنال » ١٩٥٧. وممّا يلفتُ نظرَهُ تركيزُ العالم على تداخل العامّ بالخاص. فالقارئُ لا يستطيعُ أنْ يفرّق بيْنَ ما يُعّبر عن شعور المُبْدع الذاتيّ، وما يعبر به عن مشاعر الناس في مُجْتمعه ممّن يكتوونَ بنار المعاناة التي يكتوي بها هوَ نفْسُه(٣٨). وهذه السّمة التي تميّز الديوانَ تجعلُ من إضاءة الناقد العالم لها مَظهراً منْ مظاهر النظر الإيديولوجي في الشعْر، الذي هوَ مزيجٌ من الرومانسية والواقعية، وليْسَ كذلك شعرُ صلاح جاهين الذي نشرَه في ديوان رباعيات ١٩٦٢. فالقصائدُ فيه لا تتحدّث إلا عنْ خوْف الشاعر منَ المَجْهول، وشكْواهُ منْ غدْر الزّمان، خلافاً لقصائده في

ديوانيْه « كلمة سلام» ١٩٥٥ وموال ١٩٥٦ وهذا ما لا يتفق معَ المَذهبِ الواقعيّ أبداً (٣٩).

وفي دراسة له حوْل شعر الأخطل الصغير (بشارة الخوري) يربط الناقدُ بين الحوادث التاريخيّة، سواءٌ تلك التي سبقتْ الحرْبَ العالمية الأولى، أو تلكَ التي أعقبتها، وما جرى في ظل الانتداب الفرنسيّ، حتى الحصول على الاستقلال، ونكبة فلسطين، وشعْره، ذلك الشعر الذي تتصادى فيه هاتيك الحوادثُ. و إذا هو – في رأيْه – تعبير عنْ وعْيٍ يتجلى في امتزاج العامّ بالخاصّ، وتتفاعلُ فيه الذاتُ الفرديّة بالبعْد القوميّ، والإنسانيّ، فهو « في معْظم شعْره يؤكّدُ الوشائجَ الحميمة: وشائج الدم، والتاريخ، والفكر، والثقافة، والمَصير، بيْنَ لبْنانَ، وأشقّائه أينما كانُوا .(٤٠) ».

وعلى خلاف قراءته لشعْر الأخطل نجده ينطلق في قراءته لديوان رضوان الشهال « جرار الصيف » ١٩٦٤ من التّركيز على الشّكْل الشعْريّ، لا على أيّ شيء آخر. فهو شكلٌ يفي بجلّ شروط الشاعريّة العربية الراسخة، لا منْ حيْثُ الوزْنُ، ونظامُ القافية، وموسيقاهُ الخارجيّة وتفعيلاتُه حسْبُ، ولكن من حيثُ طريقتُهُ الفنيّة الراقصة داخل البيْت الواحد، المنطلقة، بعدَ ذلك، إلى سائر الأبيات في نظام سلس حتى يستنفدَ النغمُ غرَضهُ الأخيرَ (٤١). وأما مرْكز التوهّج في هذه التجربة، فينبع من التجديد الذي ينبثق من عمْق البناء الكلاسيكيّ، فعوضاً عن النغم الخطابيّ الذي تميّز به الشعر العربيُّ القديمُ نجد نغماً جديداً عاطفياً متدفقاً يمضي بقارىء القصيدة مندفعاً إلى غاية واحدة هيَ خاتمةُ القصيدة. ففي كلّ قَصيدَةٍ نغمٌ داخليّ يتوالدُ منْ توالد الحركة الفنية المتسلسلَة صُعوداً إلى الذروة (٤٢).

غير أنّ ما يلفت النظر، في قصائد الشهّال، مزْجُه البيّنُ لما يُحسّ به الشاعرُ بما هو لدى القارىء من مشاعر، وإحساسات، فهو لم يعبّر عنْ عواطفه هو حسْب، بل يُعبّر أيضا عن عواطفنا نحن، ويثيرُ فينا البهجة التي تثيرُه(٤٣). وتفسير ذلك أنّ الشاعرَ لا ينظر إلى عالمه الخاصّ إلا متّحداً مع عالم الناس، مما يؤكد إيمانهُ العميقَ بالإنسان (٤٤). وهذا هو الذي يمنح شعرَه تلكَ القدرة المتوهّجة والتدفق الذي لا يُحد (٤٥).

وفي دراسة أخرى لديوان بلَنْد الحيْدري « خطواتٌ في الغربة » ١٩٦٥ نجدُه يلفت النظر إلى المنشأ الاجتماعيّ لإحساس الشاعر بأنّه غريبٌ. فقصيدته تنبّه باستمرار على قدرته اللافتة لإدارة الصّراع الداخليّ بيْن مخْتلف الدوافع المتناقضَة، بطريقة تتوالدُ فيها الحوادثُ من قلب الصراع ذاته، ممّا يكشفُ عنْ طاقة إيحائيّة زاخرة(٤٦). وهي في رأيه غرْبةٌ لا تنقطعُ عن أبعادها الإنسانيّة، فقد ربَطَ بيْن حوادث العراق ما بيْن ١٩٤٧ و ١٩٥٧ وما اهتزّ به هذا البلدُ من حوادثَ طبعَتْ مسيرةَ الشاعر بلهَب المأساة (٤٧). فصُوَرُهُ الشعريّةُ تتحرّكُ بالقارىء في طرُق الناس، وبين بيوتهم، وفي ثنايا جهودهمْ المكدودة، وصمْتهم المثير، وأصوات أطفالهمْ المكبوتة في صُدورهمْ، وخلل هذه الصور نلمَحُ بريقَ الأمل بالذي يأتي:

نفسُ الطريق
نفسُ البيوت يشدها جَهْدٌ عميق
نفسُ السكوتْ
كنا نقول
غداً يموتُ وتستفيق
من كلّ دارْ
أصواتُ أطفالٍ صغار
يتدحرجون مع النهار
على الطريق
وسيَسْخرون بأمْسنا
بنسائنا المتأفقات
بعيوننا المتجمّدات بلا بريقْ
لن يعرفوا ما الذكريات
لنْ يَفهَموا الدّرْبَ العتيق
وسيضحكونَ لأنهم لا يسألونْ
لمَ يضحكون؟(٤٨)

وحسين مروّة لا يفوته أنْ يُذكّر بالحوادث التي وقعتْ في العراق بيْن عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٥ وهو العام الذي صدر فيه الديوان. وهي حوادث لها أصداءٌ واضحة في غربة الشاعر. فعُمْقُ التجْربة لا يتنافى معَ الوضوح، وتضافُرُ العمْق والوضوح في شعر الحيْدريّ مزيّةٌ نادرةٌ في الشعْر الحديث. وتفسيرُ ذلك هو الطابَعُ الواقعيُّ الذي يتميّز به هذا الشّاعر، وهو شاعرٌ يوفق بيْنَ رومانسيّة الغريب وواقعيّة الملتزم بهمُوم النّاسِ في بلده (٤٩).

من المنظور النفسي:

ويزدادُ موْقفُ الناقد مروّة وضوحاً في دراسته لأعْمال أدبيّة كُتبتْ من منظور سيْكولوجي لا يأبَه بَتَاتاً لأيّ منْظور آخر.

ومنْ ذلكَ دراسَة العقاد لشخصيّة أبي نواس. فهْيَ دراسةٌ تجعلُ من الآثار الأدبيّة أوْعيةً لإفرازات الغرائز البدائية، ومداخنَ ينفثُ منها العقلُ الباطنُ دخانَ الأكْداس المضغوطة في دهاليزه مُدَداً من الزمَن. وهي لا تتعدّى في أحْسَن الأحْوال الرّغبات الأنانيّة الفرْدية (٥٠). وفي الغالب، والأعمّ، والأرْجَح، لا تتجاوزُ النرْجسيّةَ التي تنقلب عنْده إلى نوع من اشتهاء النفْس يؤدّي إلى مَرَض أوْ ما يشبهُ المَرَض (٥١). ومن أعْراض هذا المرَض ما يُعْرَفُ بالشذوذ الجنْسيّ، الذي يجدُ في (غلاميّات) أبي نواس تعبيرا عنه، فالتحليل النفْسيُّ – في رأي حسين مروّة – لا يقومُ إلا على تمزيق الأواصر التي ترْبطُ الشخْصيّة بما يُحيطُ بها: المجتمع، والبيئة، والزّمن (٥٢).

وثمة كتابٌ آخر عمَد فيه مؤلفه النويهي لتحليل شخصيّة أبي نَوّاس من المنْظور النفسي، وقد اتخذ النويهي من علاقة الشاعر بأمّه حَجَر الزّاوية في تحليله (٥٣)، بدْءاً بمرحلة الطفولة المبكّرة، مروراً بالمراحل التالية، حتى البلوغ. فقد نشأ لدى أبي نواس نَوْعٌ من التعلّق بالأمّ التي تزوّجتْ من آخَرَ غيْر أبيه، فنشأ لديه إحساسٌ عميقٌ بالغيرة. فكره النساء بسبب ذلك، وتوجه نحو

الخمرة يعبر عن تعلقه بها تعلّق الطفل بأمه. وقد جمع النويهي أمثلة وشواهد من شعر أبي نواس يستخلص منها أنه كان يحسّ تجاه الخمرة بشيء من الحبّ البنوي (٥٤)، وبشيء آخر من الشذوذ الجنسي أو المثلية، أي حبّ الغلمان (٥٥).

ولا يفتأ الناقدُ مروّة يتساءَلُ: أينَ تقفُ علاقةُ الشاعر أبي نَوّاس بمُجْتمَعِه، وعصْره، من استنتاجات النّويْهي؟

فمعَ أنّ هذا الأخيرَ يذكُر في كتابهِ شيوعَ الشّذوذ في بيئة أبي نَواس، وعَصْره، وفي بيئات حضريّة عدّة، وأنّ أسْباباً اجتماعيّةً كثيرة تقفُ وراءَ مثل هذا الانْحلال الخلقيّ، إلا أنّه عزا كلّ ما في نفسيّة أبي نَواس منْ أمْراضٍ لأسْباب فرديّة ذاتيّة كأنّها كانتْ تعيشُ في دائرةٍ مُغْلقة محَصّنة عنْ التأثّر بما يُحيطُ بها من علائق (٥٦).

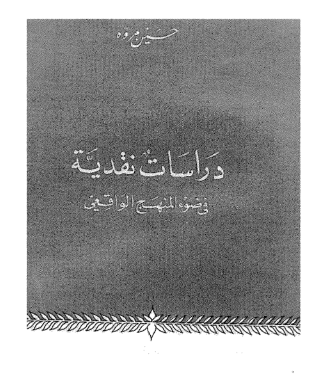
كذلك يرفضُ مروّة وُجودَ ما يُسمّى بالعَقل الباطنِ (أو اللاوعي) في مَعْزلٍ عنْ العقل الواعي (٥٧).

فالالتزامُ بهذا المفهوم، دون غيره، يوقعنا في منْزلقٍ خطير،وهو قبولُ أيّ تفسير لأيّ سلوك شخصيّ اسْتناداً إلى ما في العَقْل الباطن، دونَ النّظر فيما تثيرُه العلاقاتُ الاجتماعيّة القائمةُ في بيئة الشاعر، والمُبْدع، وعصرهما من احتمالات (٥٨). فالنظرةُ الإيديولوجيّة للأدَبِ، على الرّغْم منْ أنّها لا تنْكر القولَ بوجود العَقْل الباطن، إلا أنّها تنْكرُ استقلاله عن الوعْي ؛ فالعقلُ الباطنُ على صلة بالحياة الاجتماعيّة، ويتطوّرُ بتطوّرها، والرغباتُ الذاتية الفرْديّة من جنسيّة وغيْرها تكْتَسبُ من العقلِ الواعي الكثيرَ، فتخرُج، بسببِ ذلك، من البدائيّة،والوَحْشيّة، خروجاً يُحوّلها إلى رَغباتٍ مهذّبةٍ، مَقْبولَة (٥٩).

ولهذا فإنّ شعْرَ أبي نَواس، بما فيه الشّعر الخمْري، والغزليّ، شعرٌ يصوّرُ الصّراع الحادَّ بيْن القيَم الجماليّة والأخْلاقيّة السّائدة في بيئته وَعَصْره، فجاءَ شعْرُهُ، بسبب ذلك، تَعْبيراً عن تجاربه الذاتيّة، وعنْ تجاربِ مُجْتَمَعِه في آنٍ واحدٍ، وفي شيءٍ من التناغُم الطبيعيّ(٦٠).

من منظور حداثوي:

ولمْ يقفْ حسين مروّة من الشّعْر الحَداثيّ كشعْر أدُونيس وخليل حاوي وغيرهما مَوْقفَ الرافض لما فيه مِنْ ضَبابيّةٍ وَغُموضٍ.



فنراه في تناوُله لديوان أدونيس كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل (١٩٦٥) يؤكّد أن الديوان يمثل ظاهرة شعرية فريدة بما يسودها من « استشراف باطني، وتصوف، في نسيج من الصور الشعرية التي يسري فيها نسغٌ خفيّ من رومانسية القرن التاسع عشر. (٦١) » أما الغموض الذي يبدو في قصائد الديوان فمصدره عند الناقد مروّة تراكم الصور والرموز تراكماً كمياً تتخلخل بسببه العلاقات الداخلية، إلا أن هذا التراكم في تقديره لم يؤد – للأسف – إلى التحول الكيفي الذي قصد إليه الشاعر واسماً كتابه باسم التحولات (٦٢). والسبب الذي حال بين هذه التحولات والتراكم الكمي تخلي الشاعر الواضح عن أي ترابط دلالي عقلاني أو سببي، تاركاً الصور تتراكم دون تسلسل منطقي (٦٣). مما أضفى على قصائده الطابع السريالي، أو أدب اللامعقول. وهو أدبٌ يتبنى الأديب في أكثره قضية يتخذ منها موقفاً، وهذا الموقف هو الذي يدنو به من الواقعية أو ينأى به عنها من حيث هي موقف إيديولوجي. وفي تقدير الناقد مروة لأدونيس قضية في شعره هذا، وله موقف منها، بيد أنهما لا ينبعان من « حركة القصيدة، وتناميها، وتكاملها، في بناء متماسك، وإنما من جزئيات العمل، كُل جزء بذاته (٦٤). »

يأخذ مروة على قصائد أدونيس خلوها من الحركة النامية واكتفاءها بالحركة الدائرية التي تجعل من بداية القصيدة هي النهاية أو العكس

ويأخذ مروة على قصائد أدونيس خلوها من الحركة النامية، واكتفاءها بالحركة الدائرية التي تجعل من بداية القصيدة هي النهاية أو العكس. وذلك في تقديره نوع من التركيب مصدره انعدام الربط بين الذات والموضوع، والانفصال التام بين العالم الخارجي والعالم الداخلي للشاعر، أو بين الوجدان الفردي والوجدان الجماعي. وفي ظنه أن هذا الواقع الذي تميزت به قصائد أدونيس أطلق له العنان كي يخترع صورا تجريدية متلاحقة، والتجريد المطلق لا يأتي

بغير الضبابية والتخلخل والدوران في حلقة مفرغة(٦٥). فبدلاً من أن ينشيء الشاعر من نزعاته الباطنية والصوفية عالما عقلانياً أوقعه التجريد المشتت في تلك الصدفة المحدودة التي «هي الذات (٦٦) ». وإذا تصور المبدع أن الذات عالمٌ قائم بذاته ارتدّ إلى عالمه الخاص الجواني، وأدى به هذا الارتداد إلى انكفاء وانفصام وهروب (٦٧).

غير أنّ الناقد ينطلق من أفكاره الإيديولوجية انطلاقاً يتلاشى - للأسف - عند التطبيق. فتأتي دراسته المحكمة لقصيدة الصقر (٦٨) على خلاف ما أوضح وقرر من تشظي القصيدة وافتقارها للانسجام و الاتساق والترابط. ومن يقرأ تحليله للقصيدة يجد الرد واضحاً على أفكار مروة: فهي قصيدة متنامية من خلال « تحولات الصقر - عبد الرحمن الداخل - برجاً بعد آخر، عبر الأحلام، والحنين، والخذلان، والانتصار، والبطولات، والنبوة، والمتاهات، ومواعيد اللقاء، واليأس والأمل، وهذا كله ينصهر في بوتقة الرؤية المركبه (٦٩) » القائمة على تذويب التناقضات والاختلافات في كيان و احد، مما يجعل من القصيدة قصيدة مكتنزةً بالتحوّلات الرامزة لكل انبعاث وخصب وتجدد(٧٠) ».

ويستأنف الناقد حسين مروة النظر في بعض الشعر الحديث، فيتناول ديوان بيادر الجوع لخليل حاوي (١٩٦٥).

ففي هذا الديوان تجتمع تحديات، أولاها الثورة على أشكال الشعر التقليدية، والثانية هي المعاناة الحادة تجاه معضلات إنسانية هي من مستلزمات الإنسان الشاهد عصرَه الحاضر شهوداً فعلياً،وشعر خليل حاوي يضطلع بهذه الهموم مجتمعة (٧١).

وهذا القول لا يعني أن الناقد يؤمن بالفصل بين الشكل والمحتوى، وإن كان التفريق بينهما لأغراض الدراسة والبحث ضرورة لا غنى عنها للدارس.

ويقف بنا الناقد إزاء قصيدة لعازر ١٩٦٢ التي كتبها الشاعر حاوي بعد الانفصال الذي أطاح بالوحدة بين مصر وسورية. فهي قصيدة تتناسل فيها الصور الشعرية المُبْتكَرَة ذات الإيحاءات الجديدة في سياقٍ وجْدانيٍّ رمزيّ يجدّد الشّعْر العربيّ دونَ أنْ يتخلّى عن نسوغه التي تمتدّ في التراث.

واللافت للنظر أنّ الشاعرَ بقدْرِ ما هو غنائيّ وتصويريّ ورمزيّ بقدر ما هو متقحّمٌ للحياة الفكريّة والفلسفيّة، متصدٍّ لهموم الناس، متبحّرٌ في قضايا الوجود حدّ التعالم والتفلسف (٧٢). فرسالة خليل حاوي - مثلما تتضح في هذا الديوان - هي تغيير مفاهيم الحياة والمجتمع (٧٣) وهي رسالة متكررة في ديوانيه السابقين نهر الرماد، والناي والريح. غير أن ما يأخذه الناقد على حاوي إخفاقه في أنّ يتحول بالأسطورة إلى رمز حضاري، وذلك واضح في قصيدة الكهف. فالناقد يريد من الشاعر أن يخرج بالأسطورة من الدلالة التاريخية المعروفة إلى دلالة جديدة تنفتح على مكتسبات الحضارة بوجهها الإيجابي. فالأسطورة في القصيدة المذكورة بقيت على دلالاتها القديمة ولم تضفْ جديداً. فالزمن فيها - مثلاً - يُنظر إليه باعتباره منفصلا عن حركة التاريخ، والكون، والمجتمع البشري(٧٤).

> **يريد الناقد من الشاعر أن يخرج بالأسطورة من الدلالة التاريخية المعروفة إلى دلالة جديدة تنفتح على مكتسبات الحضارة بوجهها الإيجابي**

وفي تناوله لقصيد جنية الشاطيء نجده يشير إلى مقدرة الشاعر على إبداع الرموز، وإيجاد التناقضات التي تتناسل في القصيدة دون انقطاع (٧٥). ثم يشير إلى مدلولات الرموز، فالغجرية ترمز للنزوع البشري لمنابع الكينونة (البراءة) والكاهن نقيض ذلك. إذ هو يرمز لما تكدّس فينا من قيم روحية وعقلانية وأخلاقية. والوَعْرُ يرمز للحيوية النزاعة أبداً للتمرد. والثورة. وخيول البحر تقابل الوعول، لكنها في الأعماق، لا في الأعالي. والمدينة هي رمز الانحلال الخلقي وسط كل تراث:

هلْ كنتُ في ليل المدينة

غير أعياد البيادر، والحصادْ

تفاحة الوعر الخصيب، وَهَبْتُ

من جسدي دمي

خمراً وزادْ

وعجبْتُ من جسدٍ تلويه

وتعصره سياجاتٌ عشْرْ

ايعبّ غير رطوبة الحمى

ويعقدها ثمرْ(٧٦)

ويعقّبُ الناقدُ على هذه الرموز قائلاً: تلك هي مرامي القصيدة كما تراها عين النقد الموضوعي (٧٧) فهي تنشد الخلاصَ،والصّفاءَ في الرّؤى، لا غير. ولا تبيّن لنا البديل الذي يتوقّعُه الشاعر بعد أنْ استبان ما أبانَ، وكشف لنا ما كشف، من خواء الواقع الراهن؟ ومع أنّ الناقد ينفي مراراً الفصل بين الشكل والمحتوى، نجده يقرّ، مع تهافت المضمون، أن القصيدة في بيادر الجوع بنيانٌ شامخٌ لا يدانيه أي بناء شعريّ حديث. ويقف بنا للتدليل على صحة ذلك إزاء قصيدة لعازر ١٩٦٢ التي يرى فيها تعبيراً عن محاولات الإنسان العربي الانبعاث لكن انبعاثه هذا يصطدمُ بما يحوّل نضالاته إلى انهيار وموت.

الخاتمة:

نستطيعُ بعْد هذه الجولة فيما كتبه حسين مروة من دراسات تطبيقية أنْ نخلصَ بمجموعة من النّتائج، في مقدّمتها: رؤيته لمُهمّة الناقد، وهي أنْ يقيمَ جسْراً من الفهْم والتذوّق بيْنَ الأثر الأدبيّ والقارىء، وأنْ يقدّم للمُبْدع ما يُصوّبُ به منْهجه الفنّي.

وأما مهمّة الأدب فهي لا تتعدّى إلقاءَ الضوْء على ما يَلحقُ بالمُجْتمع ، أوْ لنقلّ

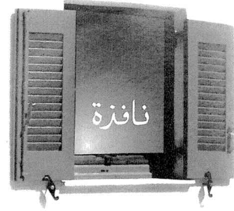
بشرائحَ منهُ، منْ ظلم، وعَسْف، على أيدي المستعمرينَ، أوالمستَغلّينَ المحلّيين. ولا بدّ عند النّظر في الأدب من حيْثُ صلتهُ بالواقع، منْ مراعاة الإيديولوجيّتَيْن: الرأسْماليّة والاشتراكيّة. فالأولى – مثلاً – تقومُ أفكارُها على الفصْل بين الفرْد والمجتمع، فيما ترى الثانيةَ اتحادهُما في كيانٍ حيّ ونابض بالقوة. ومن هنا تأتي نظْرَة مروّة لعلاقة الرومانسية بالواقعية الجديدة. فهما تتعارضان إذا كانتْ الرومانسيّة تقومُ على تقديس الفرْد، وإهمال المُجتمع، وتلتقيان إذا لمْ تهْمل المجتمع إسوةً بالذات. وتختلف الواقعيّة الجديدة – في رأيه – عن الطبيعيّة، فالأديبُ الذي يُقدّمُ صوراً فوتغرافيّة للواقع أديبٌ طبيعيٌّ، مثل إميل زولا. وأما الذي يُسلّطُ الضّوْءَ على قوى التغيير الكامنة فيه، فهو الأديبُ الواقعيّ.

وفي مُطْلق الأحْوال، لا بدّ من الرّبْط بيْن قراءة الأدَب، والحوادث التاريخيّة، والحركات السياسيّة التي تمورُ بها بيئة الشاعر أوْ الكاتب، بشرْط ألا يكتفيَ الناقدُ بالتفْسير النفسيّ الذي يرى الإبداعَ نتاج العقل الباطن وحْدَه. فمروّة يأبى الفصْل بيْن العقل البَاطن والعقل الواعي، فلا يُوجَدُ أيٌّ منهما في مَعْزل عن الآخر. فالعقلُ الواعي يكبَحُ جماحَ العقْل الباطن. وعلم النفس الأدبيّ يقومُ على فكْرة الفَصْل بيْنَ الذات والمُوْضوع، أو الأنا والآخر، وذلك شيء يأباه مروّة. أما الموقف من الحداثة، فينبغي أنْ يقومَ على أساس أنّ الذات والموضوع لا يفترقان، وأنّ كلّ تراكم كمّيّ في العمل الإبداعيّ يَنْبغي أنْ يؤَولَ إلى تحوّلٍ كيفيّ، بهذه الصورة أو بتلك. فالانهماكُ في تصْوير المأساة يَجبُ ألاّ يشْغلنا عنْ رؤْية الضّوء في آخر النّفق.

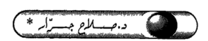
* ناقد وأكاديمي من الأردن

الهوامش

١. حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، ط ١، ١٩٨٨ ص ٨ – ٩
٢. المصدر السابق ص ٦
٣. المصدر السابق ص ٨
٤. المصدر السابق ص١٤
٥. المصدر السابق ص ١٥
٦. المصدر السابق ص ١٧
٧. المصدر السابق ص ١٨
٨. المصدر السابق ص ٢٢
٩. المصدر السابق ص ٢٣
١٠. المصدر السابق ص ٢٤
١١. المصدر السابق ص ٢٥
١٢. المصدر السابق ص ص ٣٣ – ٣٤
١٣. المصدر السابق ص ٣٩
١٤. المصدر السابق ص ٤٠
١٥. المصدر السابق ص ٤٢
١٦. المصدر السابق ص ٤٣
١٧. المصدر السابق ص ٥٥
١٨. المصدر السابق ص ٦١ – ٦٢
١٩. المصدر السابق ص ٦٤
٢٠. المصدر السابق ص ٦٥
٢١. المصدر السابق ص ص ٦٦ – ٦٧
٢٢. المصدر السابق ص ٦٨
٢٣. المصدر السابق ص ٧٤
٢٤. المصدر السابق ص ٧٧
٢٥. المصدر السابق ص ٩٤
٢٦. المصدر السابق ص ٩٨
٢٧. المصدر السابق ص ٩٩
٢٨. المصدر السابق ص ١٠٠ – ١٠٢
٢٩. المصدر السابق ص ١٠٥
٣٠. ينظر= إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان وبيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص ٧٠
٣١. حسين مروة: المصدر السابق ص ١٠٧
٣٢. المصدر السابق ص ١٠٨ – ١١٢
٣٣. المصدر السابق ص ١١٤ – ١١٦
٣٤. المصدر السابق ص ١١٧
٣٥. المصدر السابق ص ١٢١
٣٦. السابق ص ١٣٠
٣٧. السابق ص ١٣١
٣٨. السابق ص ١٣٢
٣٩. السابق ص ١٣٧
٤٠. السابق ص ٢٩٨
٤١. السابق ص ٣٠٨
٤٢. السابق ص ٣١٠
٤٣. السابق ص ٣١٢
٤٤. السابق ص ٣١٣
٤٥. السابق ص ٣١٤
٤٦. السابق ص ٣٤٦
٤٧. السابق ص ٣٤٧
٤٨. السابق ص ٣٤٨
٤٩. السابق ص ٣٥٤
٥٠. السابق ص ٢٤٣
٥١. السابق ص ٢٣٥
٥٢. السابق ص ٢٣٦
٥٣. السابق ص ٢٣٧
٥٤. السابق ص ٢٣٨
٥٥. السابق ص ٢٣٩
٥٦. السابق ص ٢٤٥
٥٧. السابق ص ٢٤٧
٥٨. السابق ص ٢٤٨
٥٩. السابق ص ٢٥١
٦٠. السابق ص ٢٥٢
٦١. المصدر السابق ص ٣٥٩ – ٣٦٠
٦٢. السابق ص ٣٦١ – ٣٦٢
٦٣. السابق ص ٣٦٢
٦٤. السابق ص ٣٦٣
٦٥. السابق ص ٣٦٣
٦٦. السابق ص ٣٦٤
٦٧. السابق ص ٣٦٥
٦٨. السابق ص ٣٦٦ – ٣٧٣
٦٩. انظر= السابق ص ٣٧٠
٧٠. انظر= السابق ص ٣٧٣
٧١. السابق ص ٣٧٨
٧٢. السابق ص ٣٨٠
٧٣. السابق ص ٣٨١
٧٤. السابق ص ٣٩٧
٧٥. انظر= السابق ص ٤٠١ – ٤٠٥
٧٦. السابق ص ٤٠٦
٧٧. السابق ص ٤٠٨



عبد الحميد الأنشاصي والاكتشاف المتأخّر



بالرغم من علاقتي الخاصّة والحميمة بالأديب المرحوم عبد الحميد الأنشاصي الذي توفي عام ١٩٩١م، إلاّ أنني اكتشفت أنني لم أكن أعرف إلا قدراً يسيراً من تكوينه الثقافي، وكل ما كنت أعرفه عنه خلال معايشتي له أنه قارئ نهم وأنّ من النادر أن تخلو يداه من كتاب، وقد كان يقضي معظم أوقاته في المطالعة، وكنت أرى بين يديه أحياناً كتباً بالإنجليزية وأحياناً بالعربيّة، وكان يميل إلى الصمت، وإذا ما تحدّث فإنه يميل إلى الاختصار ولا يكرّر ما يقول. كان ممّا يحدّثني عنه أنّ سرقات أدبيّة كثيرة قد وقعت عبر تاريخ الأدب العربي، وأنّ أعمالاً روائية ومسرحية كثيرة قد نقلت حرفياً عن أعمال غربية، فاقترحت عليه غير مرّة أن يؤلّف كتاباً في هذه السرقات، فكان يقول لي: لا أريد أن أقيم قيامة النقّاد عليّ، لأنّ ما سيتضمنه هذا الكتاب لو قدر لي أن أكتبه سيكون بمثابة الصاعقة التي تنزل في الساحة النقدية والأدبيّة العربيّة، لأن النتائج ستفضح رموزاً كبيرة من رموز الأدب العربي الحديث، ولا سيّما في مجالات الرواية والمسرح والقصّة القصيرة. وكنت ألحّ عليه وأقول له: عليك أن لا تخشى من ردود الأفعال ما دمت تملك الأدلة القاطعة. فكان يصّر على ممانعته ورفضه.

كنت أعرف السبب في تجنّبه الكتابة في هذا الموضوع، فهو رجلٌ مسالم وديع لا يحبّ الدخول في مناكفاتٍ أو مهاترات أو مناظرات أدبية، وهكذا كان في مسلكه بشكل عامّ، فقد كان مفرط الحساسية إذا انتقد أحد النقاد عملاً من أعماله الإبداعية.

ولما رحل- رحمه الله- عن هذه الدنيا في ١٩٩١/٤/١م بعد أن ألّف بضعة عشر كتاباً من روايات وقصص قصيرة ومسرحيات ومجموعة شعرية ومجموعة مقالات وسواها، ترك وراءه مكتبة عامرة بمختلف أنواع الكتب، ولم أحاول مرّة واحدة أن أستعير منها كتاباً واحداً لا في حياته ولا بعد مماته، وذلك لاختلاف الاهتمامات الأدبيّة بيني وبينه، فجلّ اهتمامه منصبٌّ على الأدب الحديث مع بعض عناية بالقديم، أما أنا فجلّ اهتمامي منصبٌّ على الأدب العربي القديم مع قليلٍ من العناية بالأدب الحديث.

ثم شاءت الظروف أن تطلب منّي حرم المرحوم أن أساعدها في ترتيب مكتبته التي تحتوي على نحو ثلاثة آلاف كتاب، فكانت فرصة نفيسة للولوج إلى أعماق تلك المكتبة والاطّلاع على كنوزها، وفي أثناء تقليبي لمجلّداتها وتصفحي لنفائسها شعرت بأنني أعيد اكتشاف المرحوم عبد الحميد الأنشاصي، صاحب أهم رواية عربيّة تاريخية عن البتراء وهي رواية «المجد المنحوت»، وصاحب واحدة من أقدم المجموعات القصصية لمؤلف أردني وهي مجموعة «عطف أمّ وقصص أخرى»، وصاحب رواية «الوطن السليب»، وغير ذلك.

لم أكتشف الأنشاصي أديباً، بل اكتشفته هذه المرّة مثقّفاً من طراز رفيع، بل اكتشفته نموذجاً للمثقف العربي منذ عشرينيات القرن العشرين، وأحسست أنّ بين المثقف العربي في النصف الأول من ذلك القرن وبين مثقفي هذا الزمن المتأخر بوناً شاسعاً، واكتشفت السرّ في إلحاحه على موضوع السرقات الأدبية، إذ لا يستطيع الخوض في هذا الموضوع إلا من كان على اطلاع واسع بالثقافتين العربيّة والغربيّة، وهكذا كان الأنشاصي رحمه الله.

إنّ إطلالة واحدة على مكتبة الأنشاصي تكفي لتحديد العناصر اللازمة لتكوين أيّ مثقف عصري، فهي تشتمل على روائع الأدب العالمي الأوروبي والأمريكي والهندي والصيني والفارسي والروسي والياباني شعراً ورواية ومسرحاً ونقداً وفلسفة، وكلها بالإنجليزية، وما من عمل أدبي مشهور ولا إنتاج أديب أو فنان عالمي معروف إلاّ وهو على أرفف هذه المكتبة، ولذلك فإن أكثر من ٨٠٪ من مقتنيات هذه المكتبة هي باللغة الإنجليزية مثل أعمال انطون تشيخوف وسومرست موم ودستويفسكي ومكسيم غوركي وارنست همنغواي ووليام شكسبير وفكتور هوغو وجوته وطاغور وغيرهم كثير. وتعود طبعات كثير من هذه الكتب إلى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

وتضمّ مكتبة الأنشاصي إلى جانب ذلك أعداد بعض الدوريات العربية الشهيرة مثل مجلة الهلال ومجلة الضاد ومجلة مواقف ومجلة الأديب ومجلة الآداب وغيرها، بالإضافة إلى دواوين الشعراء العرب القدماء وأمّهات مصادر التراث العربي.

وقد لاحظت خلال إبحاري بين مقتنيات هذه المكتبة أن الأنشاصي رحمه الله قد ترك على معظمها آثاراً تؤكد قراءته لها، وكنت كلّما مررت على كتاب منها يتمثل لي الأنشاصي أديباً واسع الثقافة متنوّع المعرفة متميّز التحصيل عميق الفكر، وأنّ ما كان يتميّز به من صمت وهدوء ظاهرين ما هو إلاّ نتيجة للعالم الخاصّ الذي خلقته له هذه الكتب النفيسة.

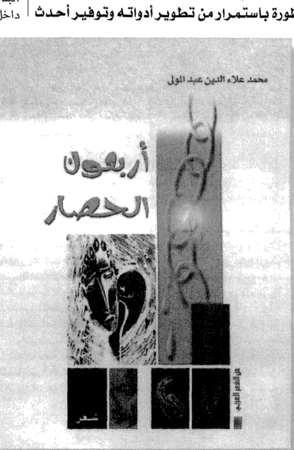
* كاتب وأكاديمي أردني

Salahjarrar@hotmail.com

عضوية البناء في القصيدة الجديدة

أ. د. محمد صابر عبيد *

تحتل قضية البناء الشعري أهمية كبرى على صعيد تطوير القصيدة العربية الجديدة، إذ يمكن للشاعر بوساطة أنماط البناء المتعددة المتاحة والمتطورة باستمرار من تطوير أدواته وتوفير أحدث السبل للتعبير المبدع والجديد عن تجربته. وهو ما يتيح فرصة التخلّص الشعري الذكي من النماذج البنائية التقليدية التي قد لا تتلاءم مع طبيعة تجربته فتسقطها في أسر النمطية، التي تسعى عبر ممارسات شعرية صارت معروفة إلى أن تستمد جمالياتها من السائد والشائع والمألوف.



إذ «إن الحال الشعرية وما صاحبها من توقّد ذهني وإيقاعية ملحّة تسرع إلى مواقف مألوفة محددة بجاذبيتها الموسيقية، ومحددة بصداها في النفوس وكذلك بمضمونها المقرّر، والشاعر الكبير هو الذي يلتفت إلى تلك المشكلة أشدّ الالتفات ويحرص على أن لا يجعل لانفعاله هذه القوالب المتكررة، بل قد يكون له قاموسه التعبيري الخاص به، من غير أن يجترّ الصور اللغوية التي عرض لها من قبل» (١)، وعلى هذا يمكن أن يحقق تميزاً وتفرّداً يتمخّضان عن شخصية شعرية هي أوّل ما يطمح الشاعر الجاد إلى تحقيقه.

وربما كانت الشخصية الشعرية بمعناها الاستقلالي كفيلة بتكوين متن شعري ينتمي انتماء حاسما إلى الطبيعة الشعرية الخاصة لهذا الشاعر، في قدرته على تأصيل أنموذجه في سياق النماذج المهيمنة على المشهد الشعري والإعلان عن تفرده.

إن العلاقة بين البناء والتجربة يجب أن تكون جدلية، لأن أي خلل يعتمد إغلاق حالة التكافؤ والتوازن بينهما من شأنه أن يجعل نموّ العملية الإبداعية ناقصاً، فـ «الشكل هو التركيبة المادية أو البناء الشكلي الذي يحدّ المعنى الداخلي داخل إطاره أو سياجه، في محافظة منه على المحتوى النظري للمضمون، والعلاقة بين المضمون والشكل في الفن تعادل وتشبه هيئة الكلمة ومعناها» (٢)، على النحو الذي يجعل من النص الشعري كتلة إبداعية مشعّة وعالية التجانس والتلاؤم والتوحّد، لا يمكن بأي حال من الأحوال الحديث فيها عن شكل منفرد ينفصل عن رؤية مضمونية مستقلة.

غير أن هذه النتيجة التي تعتمد التوازن في العلاقة لا تتم من خلال الالتقاء المنسجم لطرفي العملية الإبداعية حسب، إنما هناك عنصر يعدّ في غاية الأهمية يجب أن يضبط عملية الالتقاء ويحرّك موازناتها، ألا وهو «حركة القصيدة وطريقة تكوينها وعلاقة أجزائها ببعضها، والأصوات الداخلية فيها، أهي متقابلة أم متتابعة، أم مجتمعة حول بؤرة واحدة ثم صورها وطبيعة الصور وأبعادها، وتراكب هذه الصور، وهي كلها من عناصر الشكل في

القصيدة الحديثة» (٣).

بمعنى أن ثمة حراكاً إبداعياً داخلياً يمور في باطنية التكوّن الجمالي والفني والثقافي للنص الشعري، وهو الذي يعمل على تكوين البنية الداخلية المؤسسة للبنية الخارجية له، ويمكن أن يوصف على هذا الأساس بأنه نظام القصيدة «شعريتها».

وغالبا ما تلجأ القصيدة في ظل هذه الرؤية ولاسيما «في مرحلتها الأخيرة إلى نوع جديد من الحركة الداخلية، لا يتم على وفق المنطق الصوري ولكن طبقاً لديالكتيك شديد التشابك والتعقيد، يتم فيه حوار جدلي عميق بين الجزئيات المختلفة للعمل الشعري، ويفتقد المتلقي فيه خاصية الإشباع المستمر لتوقعاته ذات الطابع الاستطرادي» (٤)، بحيث يتوجب عليه الانتباه إلى خاصية هذه الحركة الشعرية الداخلية المؤّارة وهي تنتج جديدا ومفاجئا دائما.

وبهذا يمكن القول بأن الشعراء الجدد كانوا قد دخلوا في امتحان حقيقي للخروج من أسر السائد والمألوف في عملية البناء، فهم يستندون من جهة إلى تراثهم الشعري القديم الذي وفّر لهم نمطا «كلاسيكيا» واحدا استمر مئات السنين فأثبت حضوره في الذائقة العربية، وشكّل مهيمنة ثقافية شاملة حكمت العلاقة بين مجتمع التلقي العربي والأنموذج الشعري طوال هذه الفترة.

ويتطلعون من جهة أخرى إلى نماذج البناء في القصيدة العالمية التي وردت إليهم بطرق مختلفة، إذ تسنّى لبعضهم - من الذين أتقنوا لغة أجنبية - الاطلاع على نماذج منها، في حين اطلع عليها القسم الآخر عن طريق الترجمة.

تعددت بذلك الاتجاهات الفنية وتنوعت أنماط البناء وطرزه، وحاول الشعراء المزج بين الأنماط المتاحة للخروج بأنموذج شعري ناجح وبحسب طبيعة كل تجربة.

ونحسب أن القصيدة الجيدة تستلزم حشد أكبر قدر ممكن من نماذج البناء والتكوين والتشكيل، بشرط توافر حالة الانسجام التام والتلاقي في معطيات البناء المتعددة، فضلا على التلاؤم مع خصوصية كل تجربة في كل قصيدة وعند كل شاعر.

سنتناول في هذا الفصل تجربة الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى بوصفها تجربة متميزة في مجال البناء الشعري، إذ إنه استخدم في قصائده معظم نظم البناء الشعري الحديثة، وزاوج بين النظم الجديدة والنظم التقليدية باسلوبية حداثية عمّقت تجربته في هذا السياق، على النحو الذي يحتاج إلى فحص نقدي يتناول أهم النظم البنائية التي عرفتها التجربة الجديدة للقصيدة، والتي احتوتها تجربة هذا الشاعر من خلال حساسية شعرية عالية المستوى، تمكنت من تخصيب الرؤى والمقولات والقيم التي سعت إلى تكريسها جماليا وإبداعيا في المشهد الشعري العربي الحديث، وصار أمر الاشتغال النقدي عليها واجباً في سياق تقويم تجربة الشعرية العربية الجديدة على صعيد التقانات الشعرية خاصة، بوصفها الأرضية التشكيلية التي تنهض عليها الحداثة في مشروعها المطروح على مساحة التجربة.

البناء التوقيعي

يعتد البناء التوقيعي في القصيدة الجديدة على ما يمكن وصفه هنا بـ «الضربة الشعرية» التي تحقق أكبر قدر ممكن من التركيز والتكثيف والتبئير، على النحو الذي يستوعب عموم التجربة بأقل مساحة كتابية ممكنة.

والشاعر الأصيل المبدع الذي «يهتمّ كثيراً بخاصيتي الإيجاز والتخطيط» (٥)، يكون قادراً كما يقول - أرشيبالد مكليش - على أن «يأسر الأرض والسماء داخل قفص الشكل» (٦).

غير أن طبيعة البناء يجب أن تخضع لطبيعة التجربة ودرجة حساسيتها ونضجها وتنوّع مصادرها بالنسبة لطبيعة الشاعر الخاصة، إذ لكل عمل إبداعي «شكله الشخصي الخاص به الذي يمليه على نفسه والذي يتماشى مع طبيعته الذاتية» (٧)، ويجب النظر إليه ومعاينته بوصفه كيانا بنائيا خاصا لا يمكن نقل خصوصيته إلى كيان شعري آخر، وفحصه استنادا إلى هذه الخصوصية.

ونحسب أن هذا الأنموذج المتقدم في البناء الشعري «وإن بدا سهلا إلا أنه يفشل في إحداث التأثير المطلوب، إن لم يحسن التكثيف واختيار اللقطة الغريبة والمتميزة، واعتماد الصدمة أو المفارقة، تعويضا عن الإشباع الذي توفره القصائد التي ترصد بأناة تجربة شعرية كاملة» (٨)، إذ يحتاج الشاعر فيه إلى قدرة فنية كبيرة على الاقتصاد في اللغة، والتكثيف الصور، وحذف جميع الزوائد والاستطالات التي لا تضيف شيئا إلى عموم القصيدة.

في قصيدته «أسئلة من قلق» يذهب الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى إلى أنموذج القصيدة التوقيعية ليؤلف تجربة القصيدة عبر حساسية التشكيل وفضاءاته:

لماذا تنامين في صحوتي
وتصحين فوق المنام؟

....

لماذا تقودين هذا الشروقَ
إلى مغرب طارىء؟

....

أنا الشاعر المتناثرُ بين كراسي الهواء
أنا وردة الناي إذ يتنفّسها الليل بعد اختناق الغناء
أنا مقعدٌ جالسٌ فوقه كلّ هذا الفضاء

....

لماذا تضيقين عند اتساعي
وتنسكبين جليداً إذا بدأتْ رقصةُ الروح بالاندلاع؟
أنا جنّة الماس شعّت بجوهرها الآدميّ
ولن أهبط الآن منها
لأحلمها في ضياعي...

....

أنا كورسٌ من ضجيج الطبول الجحيمية
المتداخل بالمسرح العبثيّ الذي لا بداية للدفق فيه
ولا خاتمةْ

....

أميل بموتاي نحو يديك
لتبتكرا لغة القيامةْ
أعيدي إذاً كوكبي للمدار البدائيّ
يا امرأة اشعلت حطب الحبّ في القلبِ
واستعمرت أرض روحي... (٩)



تحصر عتبة عنوان القصيدة فضاء التشكيل في مساحتين للعمل «أسئلة من قلق»، إذ إن دال «أسئلة» يبني مشروعه الدلالي من دال «قلق» بدلالة حرف الجر الاستلالي «من»، بحيث تتبلور الإمكانات الشعرية في صلب الدال «أسئلة» وتتشكل في أعماقه ورؤاه، ويتمركز الحسّ الشعري في دائرته تمركزا شديدا يحرّض القراءة على اعتماد سياسة التبئير في المعاينة.

تبدأ الأسئلة وقد تغذّت بطاقة محرّكها المركزي «قلق» بخلق إشكاليتها منذ عتبة الاستهلال، وهي تفضي إلى بناء معادلة جدلية تعكس حالة التحايث والتداخل بين طرفيها «لماذا / تنامين في صحوتي / تصحين فوق المنام؟» و «لماذا / تقودين هذا الشروق / إلى مغرب طارىء؟».

فالجدل الحاصل بين «صحوتي / المنام - الشروق / مغرب» يثير فكرة التمركز التكويني حول بؤرة انبثاقية تعيد إنتاج الأجوبة الممكنة من خلال نقطة انطلاق واحدة، على النحو الذي يشدد على دفع التشكيل الصوري باتجاه وضع شعري يخترق العام نحو الخاص.

وهو ما يتضح في المقطع اللاحق من القصيدة الذي يستظهر الأنا الشاعرة بشكل عالي التصريح والإعلان، إذ يتكرر الدال الأنوي «أنا» ثلاث مرات متعاقبة تتنوع في رسم معالمها ووظائفها.

التكرار الأول «انا الشاعر» يذهب بفضاء التصريح إلى منتهاه ولاسيما بعد أن يرتبط بسياق وصفي يوسّع من شأن التمركز ويعيد إنتاج فكرة الشاعر النبوئية «المتناثر بين كراسي الهواء».

التكرار الثاني يعيد إنتاج التكرار الأول بأسلوبية استعارية موسّعاً مداها الشعري ليبلغ مدارج الطبيعة ويبثّ الشعر في طبقاتها «أنا / وردة الناي......»، مستفيدا من حالة الجدل الطباقي بمعناه البلاغي بين «يتنفسها / اختناق» ليخصّب الفكرة أكثر.

التكرار الثالث يستكمل الهيمنة الأنوية على مجمل الفضاء بحساسيته المكانية والزمنية «أنا / مقعد جالس / فوق كل هذا الفضاء»، على النحو الذي يجعل الأنا الشاعرة مؤهّلة لمقاربة الأسئلة ومستعدة لمجاراتها واللعب معها.

من هنا تتضح الآن ملامح بؤرتين مركزيتين في القصيدة تسهمان في رسم معالم النظام التوقيعي فيها، هما بؤرة الأسئلة وبؤرة التمركز الأنوي للأنا الشاعرة.

تعود بعد فاصل نقطي «..........» ماكنة الأسئلة للعمل من جديد بعد أن تسلّحت بمرجعية وإحالة جديدة قادمة من البؤرتين السابقتين، لتضيّق مساحة الاستفهام وتقرّب بين مديات الصورة وتؤالف بين مكوناتها «لماذا / تضيقين / عند اتساعي»، و «تنسكبين جليدا إذا بدأت رقصة الروح بالاندلاع؟»، بحيث تبقى فكرة الجدل فكرة محرّكة للتواصل بين الدوال «تضيقين / اتساعي - جليدا / رقصة الروح»، تدفع الأنا الشاعرة إلى استخدام معطياتها الجديدة للارتفاع بأنموذجها إلى مدارج جديدة في معالي نبوءتها «أنا جنّة الماس شعّت بجوهرها الآدميّ»، يجعلها تتمسّك بموقعها العلوي في نقل جديد لموقع التبئير الشعري يجعلها أكثر قدرة على التحكم بخيوط اللعبة.

في تفصيل لغوي خارجي تطلق الأنا الشاعرة ملامح صورة للهيمنة السمعية والبصرية على المشهد وقد انتقل من الحياة الشعرية إلى المسرح المتصوّر «أنا كورس من ضجيج..... / المتداخل بالمسرح العبثي....»، في اشارة إلى أن الحيوات الشعرية في القصيدة بدأت تتجه إلى توقيع الحالة الشعرية في وضع شعري معين تقود دفّته الأنا الشاعرة وهي تتمرأى وتتمظهر بكل طاقتها.

بطريقة لولبية تعود الأنا الشاعرة إلى موطن الأسئلة وهي تتمركز في بؤرة المخاطبة لتكتب مفارقتها بين يديها «أميل بموتاي / نحو يديك / لتبتكرا لغة للقيامة»، إذ تتمظهر الرؤية الحسية «يديك» عبر قدرة مخصّبة على الفعل والتشكيل والتخييل، في السبيل إلى الدعوة التي تطلقها الذات الشاعرة للعودة إلى المرجعية الأولى «أعيدي إذاً كوكبي / للمدار البدائي»، وصولا إلى الإقرار بتملّك الأسئلة واحتضان شرارتها في «يا امرأة / أشعلت حطب الحب / في القلب»، وتمركز الإجوبة كلها بمعية أسئلتها في «استعمرت أرض روحي....» لتنام معا، على أمل أن تبدأ بعد ذلك عصرا جديدا.

لا شك في أن هذا الطراز من الصياغة الشعرية بتناغمه واتحاده وانفصاله وقربه وبعده وتداخلاته وانعطافاته وتلويناته، يشتغل في إطار القصيدة التوقيعية التي تحدد مسارات العمل وبؤر الإشعاع ومناطق البثّ في مساق أسلوبي محتشد ومكتظّ، ينمو نموا بؤريا باتجاه تسيير حركة القصيدة ضمن مدى شعري متجانس في تنافره ومتنافر في تجانسه على نحو يحقق فكرة الجدل الشعري في حساسية التوقيع الشعري داخل فضاء الشكل وأنموذجه وعتباته.

البناء المقطعي

إن نمط البناء المقطعي في القصيدة الجديدة يعتمد في بنيته الأساس على تعدد مراكز الحدث الشعري، أو توزّع الحدث الرئيس على محاور عدّة، أو تجسيد حالات كثيرة تختلف في مضامينها وطبيعة تجربتها لكنها تلتقي بعضها البعض بخيط واحد يكون عادة غير مرئي، وهذا نمط مهم من الأنماط المركزية في الشعر الجديد.

إذ يتوقف على أساسها نجاح القصيدة، لأن القصيدة إذا افتقدت التشكيل فإنها «تفتقد الكثير من مبررات وجودها» (١٠)، لذلك لا بدّ للشاعر أن يوفّر لتجاربه نماذج تشكيلية متنوعة البناء لها القابلية والقدرة على الاستجابة لتنوّع أنماط تجاربه وتداخلها.

القصيدة الجديدة لم تعد شكلا جاهزا يستقبل كل أنواع التجارب باختلاف نماذجها وحساسيتها وعمقها ونضجها، بل هي «عالم ذو أبعاد.. عالم متموّج متداخل، كثيف بشفافية عميق بتلألؤ، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها، تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقل بنظامه الخاص» (١١)، بعيدا عن أي خارج على النحو الذي يجب معاينته هو بكل ما ينطوي عليه من خصوصية وتفرد، وعبر قراءة حرّة لا تذعن لأي مؤثر خارجي.

فلكل تجربة نظامها التشكيلي الخاص الذي يتقرر بفعل من وعي الشاعر الاستثنائي، وهذا الأنموذج من البناء لا يصلح إلا لنمط خاص من التجارب تلك التي تتميز بتعقيدها بعض الشيء.

وإذا كان الكثير من الشعراء غالبا ما يميلون إلى هذا النوع من البناء الشعري فإن الاتكاء عليه لا يقود دائما إلى قصائد جيدة، لأن البناء المقطعي بحاجة إلى وعي تشكيلي عالي بضرورة الحاجة الفعلية إلى المقاطع من جهة، والقدرة على إحداث قدر عالٍ من التماسك النصّي من جهة أخرى.

والشاعر محمد علاء الدين عبد المولى ممن أولى هذا النوع من البناء أهمية كبرى، إذ نجده يتكرر في الكثير من قصائده وعلى نحو ناجح غالبا، وسنعاين هنا قصيدته «ردّاً على عينيك» وقد جاءت على أربع مقاطع تبدأ باللازمة التي قدّمتها عتبة العنوان.

في المقطع الأول تستثير الأنا الشاعرة خيالها المونولوجي من أجل أن ترتقي إلى مستوى خلق ردّ يليق بالاقتحام الذي قادته «عينيك» ابتداءً من عتبة العنوان:

(١)

ردّاً على عينيك،
أجمعُ زهرة الغَاردينيا في ماء قلبي
ثم أنفثُ عطرها بين الأصابعِ،
سافري فيها،
ارتديها لحظة للصفو...
كم حمّلتها شغفي بعينيك اللتين
تخاطبان الصيفَ، حين أردّ من شَجري
على ما تسالانْ
عيناكِ خارج لعبة الأوصاف، سرّاً تلعبانْ...

إن تكرار عبارة العتبة العنوانية يثبّت صورة تشكيلية تشتغل بوصفها لازمة تتكرر في المقاطع جميعا ،وتعمل بوصفها آلية تماسك نصّي تربط بين المقاطع ربطا تشكيليا أول الأمر.

تبدأ فعالية المقطع الأول بالأفعال المونولوجية «أجمع / أنفث / أرتدي / أردّ»، وهي تتمحور حول رؤيا الذات الشاعرة في تبلور مناخ شعري نوعي يتمركز في التشكيلات الحسيّة «زهرة الغاردينيا / ماء قلبي / عطرها / الأصابع / لحظة للصفو / شغفي / الصيف / شجري»، التي تلتحم شعريا

لتخلق رؤية تمثل ردّ فعل الذات الشاعرة وهي تؤلّف أنموذجها التشكيلي في هذا المقطع، بحيث تتداخل المنظومة الفعلية والمنظومة الاسمية للوصول بالحال الشعرية إلى صنع إجابة ترتقي إلى مصاف الردّ «حين أردّ من شجري على ما تسألان»، تتمخض شعرياً ورؤيوياً عن نتيجة تستقر عندها الحال الشعرية في المقطع الأول داخل الكاميرا الذهنية للذات وهي تصور حال الفاعل الشعري المركزي بهذه الصورة «عيناك خارج لعبة الأوصاف / سرّاً تلعبان».

إذ تخرج الحالة مرة أخرى خارج قدرة المقطع على الاحتواء والتمثّل على النحو الذي يقود إلى ضرورة ولادة مقطع آخر يعالج القضية من وجهة نظر أخرى وزاوية أخرى.

في المقطع الثاني تخفّ وطأة الهيمنة الذاتية للذات الشاعرة على مقدرات المشهد الشعرية بعد أن أخفقت في التعامل معها في المقطع السابق، وتقترح احتمالا آخر لاستيعاب القضية تتمثّل في نوع من الإذعان لقوة الفعل الكامن في «عينيك»، والتحايل عليها عبر تأيل جديد لرؤيا الحال:

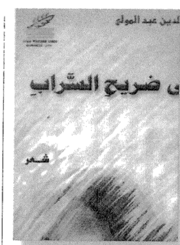
(٢)

ردّاً على عينيك
قد أجدُ القصيدة في خطاك
وأنت تبتعدين فابتعدي كثيراً
النورُ من قدميك يهطل، سوف أجمعهُ
وأبني من تدفقه
مزاراً للطيور
وقد أسوّي من كآباتي طيوراً...

إذ نشهد تحولا واضحا في حماس أفعال الأنا الشاعرة للتمحور حول الذات وتغذيتها بمزيد من الإمكانات المرتفعة إلى مصاف الرغبة في الردّ على «عينيك»، يتجلى ذلك في الانفتاح الاستسلامي على هامش المخاطبة التي تتدخل في القصيدة بآلة «عينيها»، وتصبح بمنأى عن تأثير الذات الشاعرة «قد أجد القصيدة في خطاك/وأنت تبتعدين فابتعدي كثيرا».

تتصاعد نبرة الإذعان والتهميش في ملاحقة سطوة المخاطبة حين يمعن الذات الشاعرة في أسطرتها «النور من قدميك يهطل»، إذ تنتقل المعينة من الأعلى «عينيك» إلى الأسفل «قدميك» في إشارة إلى سقوط الذات الشاعرة في دائرة السحر والانبهار والتبعية.

من هنا تتكشف رؤية جديدة للذات الشاعرة وتأخذ أفعالها البانية مساراً آخر يتشكّل على أساس نتيجة المقطع الثاني «أجمعه / أبني / أسوّي»، وهو



يستقر عند صورة «وقد أسوّي من كآباتي طيورا..» التي تفتح مسارا جديدا لمقطع لاحق تحلّق فيه طيور الكآبة للذات الشاعرة، على أمل أن تجد حلاً لاختراع ردّ جديد على «عينيها».

حين تنجح الذات الشاعرة في الارتفاع مرة أخرى إلى الأعلى بما يوازي موقع العينين، بفعل الانتقال إلى مرحلة الطيران وهي تحمل الكآبات في أجنحتها.

فإن المقطع الثالث سيتحرر بعض الشيء من ضغط الهيمنة التي تجلّت فيها الذات المخاطبة، وتتسلل الذات الشاعرة بمهارة للدخول إلى الميدان عبر منفذ جديد قادم من فضاء التأويل الفلسفي الذي تشتغل عليه في هذا المدار:

(٣)

ردّاً على عينيك ينضجُ في الفضاء اللوزُ
والأبواب يفتحُ بعضها بعضاً،
ليبتدىء الصباح زيارة الأشجار في بيت القصيدةْ
ردّاً على عينيك داخل الأشياء أسماءً جديدةْ
ويد المعاني تستدير على أصابعها الخواتمُ،
كلما التمعتْ بروق الصمت في عينيك،
وانحنت السماء عليك،
أو صلّيتُ فيك فرائضَ الحزن النبيلْ...

تنقل الذات الشاعرة فضاء العمل الشعري خارج ميدانها وبعيداً عن التأثير العاطفي والوجداني لحيواتها، وتخترع شبكة من الصور الشعرية ذات العمق الاستعاري العالي وهي تدور في فضاء لولبي ينتهي إلى النقطة التي بدأ منها.

وإذا ما حشدنا هذه الصور في مساق خطي واحد على هذا الشكل:

. ينضج في الفضاء اللوز.
. الأبواب يفتح بعضها بعضاً.
. يبتدىء الصباح زيارة الأشجار في بيت القصيدة.
. داخل الأشياء أسماءً جديدة.
. يد المعاني تستدير على أصابعها الخواتم.

لاكتشفنا أن الانشطار الدلالي الذي يمكن أن تشعّه هذه الصور يمكن أن يغطي عميقا على أزمة الذات الشاعرة وهي تبحث لها عن حلّ، لذا نجد أن الصور وخاصة الصورة الأخيرة تنفتح على مسار صوري تبريري ملحق بمنجز الصورة، ويمكن في هذا السبيل رصده خطيا على الشكل الآتي موازيا للشكل الأول:

كلّما / . التمعت بروق الصمت في عينيك.
/ . انحنت السماء عليك.
/ . صلّيت فيك فرائض الحزن النبيل....

منتهيا إلى الإعلاء من الوضع السماوي للذات المخاطبة والإمعان في أسطرتها، سعيا وراء التماس حظوة ما أو موقع ما في مساحة هيمنتها وفعلها.

وتلمح الجملة الشعرية الأخيرة في سياقها المتجلّي «أو صليت فيك فرائض الحزن النبيل..» إلى إطلاق إشارة سيميائية يمكن أن تجد صداها في المقطع الرابع الذي هو المقطع الأخير.

في المقطع الرابع والأخير تخرج الذات الشاعرة من أزمتها حين تبرر لذاتها فرصة الاندماج مع الذات المخاطبة في فضاء صوفي، على النحو الذي تذهب فيه إلى الاستمرار في أسطرة الذات المخاطبة بعد أن اندمجت فيها وأصبحت معها كيانا واحدا:

(٤)

ردّاً على عينيك أفرحُ بالملائكة الصغيرة في
يدي (فيروز) حين تباركان هواءنا
وأنا أنا
من ظلمة الذكرى أطلّ على المدى
وأحاول استحضار مفردة تليق بنورك العالي،
فتخذلني الرموز
وأرى بأنك لست لؤلؤة وحسبُ،
وإنما كنزُ الكنوزْ
ويجوز لي. وأنا أحاولُ صيد مرجانِ الرؤى. ما لا يجوزْ...(١٢)

إن بلوغ الحالة الشعرية التي طالما تمنّتها الذات الشاعرة في كل المراحل التي جسدتها المقاطع الشعرية «ويجوز لي.... ما لا يجوز»، هو أفضل حالة إقفال شعرية يمكن أن تختتم بها المقاطع الأربعة حفلة القصيدة التنكّرية.

إذ وجدنا أن البنية المقطعية في



القصيدة كانت ضرورة تشكيلية لا يمكن صياغة الأنموذج الشعري في القصيدة من دونها، وقد تكشفت عن وعي بطبيعة التجربة ووعي بطبيعة الحاجة البنائية إلى أنموذج يحقق شبكة الموازنات الحداة بين حيوات القصيدة، ولاسيما الحوار الأحادي الغامض والملتبس بين الذات الشاعرة وقرينتها المهيمنة ذات المخاطبة المصوّرة في أكثر من اتجاه وأكثر من صورة.

البناء القصصي

إن تطوّر النماذج البنائية للقصيدة الجديدة ارتبط منذ البداية بطبيعة استجابة النوع التشكيلي الشعري لمقتضيات هذه النماذج ومعطياتها، بدليل أن القصيدة العربية القديمة لم تخضع طوال عمرها الشعري لتطور بنيوي متباين في أنموذجها باستثناء محاولات خجولة لا يعتدّ بها، ولا يمكن إدراجها في سياق حداثي.

فضلا على أن الواقع الجديد الذي صاحب النقلة الشعرية الكبرى مطلع الخمسينيات فرض أجناسا أدبية وفنية جديدة بتأثير الاتصال الحضاري مع الغرب، فكانت الإفادة على نحو متزايد من إنجازات الفنون الأخرى، ومن المعطيات النقدية العالمية والنماذج الشعرية المتقدمة، وصولا إلى إدراك نسبي لضرورة إخضاع البناء للحالة النفسية التي تسود التجربة الشعرية ومقتضيات الموضوع الشعري (١٣).

ومن هذه الفنون التي تركت آثارا واضحة في عملية البناء الشعري هي «القصة» بأنواعها المختلفة، وبما فيها من مقومات فنية في السرد والوصف والحوار والشخصيات والتركيز على محور القص والحكي، وإهمال التفاصيل وغيرها.

كان لتطوّر الفن القصصي الحديث وهيمنته على مساحة واسعة من الاستئثار باهتمام المتلقين واتساع شكله دور مهم في توسيع «استفادة الشعراء العرب من هذا الضرب الجديد، ومن اعتمادهم الكثير من مستلزماته. وقد يسّرت تجربة الشعر الحر ذلك للشعراء، ذلك إن الشكل الجديد كان مهيّئاً لأن يحتوي كثير من الإنجازات التي لم يكن يصلح لها النمط التقليدي، ومن ذلك الطابع القصصي» (١٤).

والسبب الرئيس في حاجة شعراء التجربة الجديدة إلى أنماط متعددة من البناء هو سعة التجربة الحضارية التي يعيشها الشاعر في العصر الراهن



وتنوّعها وتعقيدها.

وأهم مشكلة يعانيها هنا «هي أن يحاول الربط بين شعوره بفردية الحياة وبين حقيقة العالم حواليه» (١٥) داخل منظور رؤيوي فلسفي يحكم حركة الربط ويبررها ويمظهرها، إذ يقوده هذا إلى التفكير في أسلوب وتقانية إبداعية حديثة «تحقق في فنه وجوده ووجود الآخرين ووجود الطبيعة خارجه» (١٦).

إن تحقيق مثل هذا الوجود عن طريق الشعر لا يمكن أن يتم إلا من خلال إدراك خطورة هذه المهمة التي يمكن أن يضطلع بها الشعر، وشكل الدور الذي يمكن أن يقوم به على هذا الصعيد مما يتطلب ضرورةً وعيا تشكيليا عاليا بطبيعة التنوع الشكلي والبنائي.

على النحو الذي يكون بوسعه الإجابة عن مثل هذه الأسئلة الحضارية في سياق هذ المسؤولية الصعبة، التي قد لا يكتب لها النجاح بسهولة إذا ما أغفل الشاعر أهمية أن ينظر إلى نصه من خلال شكل المهمة والمسؤولية، بعيدا عن التهويمات الصوفية التي تسدّ منافذ التطوير والتجديد والتحديث أمام رغبة الشاعر في الانتقال دائما إلى مراحل جديدة في التعبير والتشكيل.

الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى يتدخل في مناسبات شعرية كثيرة في هذا الشكل البنائي، ويجتهد كثيرا أيضا في الإفادة من معطيات الفنون الأخرى عامة، والفن القصصي خاصة، وبأسلوبية فيها الكثير من الغنى الذي يحفظ دائما للجنس الشعري تألقه.

فهو ليس من بين الشعراء الذين يدعون إلى فتح النص الشعري على الفن القصصي بلا حدود،حتى وإن أثّر ذلك على سلامة النوع وصيرورته،لكنه ينهل من معطياته كلما وجد ذلك ضروريا وممكنا ومناسبا بحيث تظل إشراقة الشعر بعيدا عن متناول التأثير السردي، الذي يمكن أحيانا أن يغرق النص الشعري بنثرية عالية بدعوى تعميق استثمار إمكانات القصة.

في قصيدته «جسدي غرفة خمر» يسعى إلى استعارة الكثير من تقانات السرد لتطوير الأنموذج البنائي الشعري في قصيدته، ولاسيما فكرة النمو السردي من خلال المواقف والرؤى والشخصيات وعبر عنصري الزمن والمكان:

ابتداء من عتبة العنوان تبدأ مظاهر السرد القصصي وعناصره ومكوناته بالتجلي والتمظهر والصيرورة، فالبنية المكانية الظاهرة واللافتة في عتبة العنونة «جسدي / غرفة / خمر» بتشكيها الاستعاري المركب، توسّع من حضور السرد وتستدعيه وتستحضر إمكانات عناصره الرئيسة.

إن التصوّر المكاني المغلق لبنية المكان «غرفة» وهي تتوسط الدالين «جسدي» الذي يحيل على الصورة المرئية المجسمة للذات الساردة، و «خمر» الذي يعبىء الفراغ المكاني بأنموذج دلالي يحيل على نمط التشكيل الرؤيوي في المكان، يأخذ أبعاده كاملة ويشرف على بثّ إيحاء أوّلي بطبيعة المقولة السرد . شعرية القادمة إلى فضاء النص بعد الهبوط إلى مساحة المتن.

تنفتح عتبة العنونة انفتاحا حرّا وديناميا على عتبة الاستهلال وهي تبدأ بالنفي المتكرر الهابط عموديا إلى الأسفل، من أجل إثبات صورة موجبة ما ستظهر في لاحق التطور السردي للمقولة الشعرية، ويمكن تلقّي فضاء النفي عبر إيحاءاته الشعرية أكثر من تمثلاته السردية، إذ يظل المدى الشعري فيه سابقا على المدى القصصي:

ليس محفوراً على ماء كلام الصحو، لا
ليس مرفوعاً إلى برج من الوهم ابتهالي
ليس منسوجاً من الريح قميص الفجر إذ
يجمع أعضائي من البرد، ويلقي في جيوبي
ورقا مشتعلاً
ليس كهلاً ذلك الصوت العلائيّ، وإنْ قالتْ
عيونُ الدم:
كم هذا المُغني اكتهلا

تتكرر «ليس» النافية تكرارا عموديا هابطا أربع مرات منفتحة مباشرة على الأخبار المنصوبة المتقدمة على أسمائها نحوياً «محفوراً / مرفوعاً / منسوجاً / كهلاً»، لتعود الأخبار إلى أسمائها

المتأخرة بعد ذلك «كلام الصحو / ابتهالي / قميص الفجر / ذلك الصوت العلائي»، التي لا تكتمل دلالاتها ولا تستقيم رؤاها إلا بالاستعانة بأشباه الجمل التي تفصل أخبار «ليس» المتقدمة عن أسمائها، هي على التتالي «على ماء / إلى برج من الوهم / من الريح»، بحيث تتداخل المكنات اللسانية جميعا من أجل إنجاح عملية التشكيل انطلاقا من الحدّ النحوي مرورا بالحدّ القصصي وصولاً إلى الحدّ الشعري.

تقدّم بنية الاستهلال قيمة تعبيرية شعرية أكثر منها قيمة تعبيرية سردية، بالرغم من صعود مظاهر السرد إلى مدارج الاستهلال على نحو واضح وبارز ومعدّ للعمل في نطاق قصصي.

بعد ذلك تبدأ طبقات السرد القصصي الشعري بالتفتّح بحسب تطور سردية المقولة المزمع بناؤها في هذا السياق، وتشرع الأنا الشاعرة بتبنّي أولى هذه الطبقات:

أنت لي بوصلةٌ خضراءُ أو حمراءُ أو زرقاءُ في ليل
الرمالْ
فلتعودي بحنيني لديارٍ سكنت فيها خيولْ
كلما زوّجتُ آفاقي خيلاً، قتلا

إن أنا الذات الشاعرة تبدأ بالعمل وقيادة الحركة الشعرية من خلال افتتاحها للسرد عبر ضمير الآخر «أنت»، لأنها ترتبط مباشرة بآلية الاستحواذ الأنوي في «لي».

تتبلور العلاقة بين الضميرين على نحو قصصي من خلال فكرة الاستدلال التي تستخدمها الأنا مع الـ «أنت»، بوصفها الدليل الملوّن الذي يقودها نحو استشراف الحكاية «بوصلة / خضراء / أو زرقاء / أو حمراء / في ليل الرمال».

وحين تتمركز هذه الرؤية الحكائية في المشهد، يصبح من السهل على الضمير السردي الأنوي أن يطالب ذات الآخر الشريك الـ «أنت» باسترجاع رؤيا المكان والحال السردية عبر بوابة الذاكرة «فلتعودي بحنيني لديار سكنت فيها خيول»، من أجل استعادة بؤرة حكائية مركزية تفتح أفقاً شعرياً في مناخ الحدث «كلما زوّجت آفاقي خيلاً، قتلا»، إذ تتزاوج هنا الرؤية الشعرية بتقاناتها الاستعارية الغارقة في انزياحها والرؤية السردية المرتكزة على بنية حدثية قابلة للتطور والاستمرار في قابل السرد الشعري.

تنفتح بتأثير ذلك مرحلة قصّ جديدة تتحرك فيها آلية محاورة تجترحها الذات الشعرية الساردة، تتضمن توجيها شعريا مشحوناً بالتدليل والإيحاء والإشارة إلى غنى الحركة في المشهد «لا تكوني آخر الخطوات في الدرب الذي ما اكتملا»، من خلال تحريض واضح على الاستمرار في الأداء داخل فعالية الحدث بمعزل عن فكرة الاكتمال بوصفها فكرة تقتل الحركة وتقوّض المسيرة:

لا تكوني آخر الخطوات في الدرب الذي ما اكتملا
كحّلي عينيّ باللؤلؤ في عينيكِ،
ذرّيني على جسمك أمطاراً، أوافيكِ بلا أيّ قاموسٍ وصايا
وأردّ الشهوة البكر إلى ينبوعها
ما كنتُ في ينبوعها الأول إلا أوّلا

ثم يستولد الراوي الشعري عبر استقدام فعل مستقبلي يدعو الآخر فيه إلى إنجازه ليقابله بفعل يضاهيه، في حركة سردية لولبية وجدلية تقيم نتيجة الفعل السردي اللاحق على طبيعة الفعل السردي السابق، ويمكن وضع هذا المرتسم ليوضح طبيعة البنية التشكيلية التي تنهض عليها هذه الفكرة السردية:

استقدام فعل الآخر استجابة فعل الأنا

كحّلي/عينيّ باللؤلؤ في عينيك أوافيك/ بلا أيّ قاموس وصايا
ذرّيني/على جسمك أمطارا أردّ/الشهوة البكر إلى ينبوعها

لتنتهي هذه العلاقة إلى استحواذ أنوي تعلن فيه أنا الراوي الشعرية عن هويتها الشعرية المشحونة بالعلو والابتداء والسبق «ما كنت في ينبوعها الأوّل إلا أوّلا»، وتعمل هذه الجملة الاستحواذية في المجال الشعري الصرف خارج تطوّر البنية الحكائية السردية في المشهد ن وكأنها جملة شعرية اعتراضية، تدعم فكرة الاستحواذ الأنوي بتعليق يدافع عن أنموذجه ويقرر سياقا رغبويا حالما.

تتطور الحكاية الشعرية في مرحلة أخرى من مراحل تطوّرها لتستشرف بعد حكائيا جديدا، يتمثّل في حالة اتصال بين الشخصيتين المؤلفتين للمدار الحكائي في القصيدة وهما شخصية أنا الراوي وشخصية المخاطبة المؤنّثة:

نحن بعدانِ إذا ما اتصلا
أخذا العالمَ من أطرافه
ألقيا تحت رماد الكون سرّ الجمر كي يشتعلا...

يطرح الراوي الذاتي الشعري المعادلة بصورة حسابية رياضية تتمخض عن طاقة تدليل سيميائي عالية «نحن بعدان / إذا ما اتصلا»، فالبعدان شكل متحقق من أشكال العلاقة، لكن الاتصال مشروع استقدامي ترنو الشخصيتان إلى تحقيقه في الآتي. وهو ما يفتح الحكاية الشعرية على أفق تطوّر رهاني قادر على التأثير في المحيط الكلّي «أخذا العالم من أطرافه»، في إشارة واضحة إلى قيمة أسطرة الخطوط السردية في الحكاية على النحو الذي يصبح تأثيرها في الماحول كلياً وشاملاً وحاوياً ومحرّكاً للحيوات والأشياء والرؤى.

ليس هذا حسب بل إن مستوى التأثير وقيمته وحدوده تتسع لتشمل القدرة على إعادة حكاية الكون بأكملها من جديد «ألقيا / تحت رماد الكون / سرّ الجمر / كي يشتعلا»، فالعلاقة الإنتاجية الشعرية بين الدوال المؤلفة لحساسية الصورة «رماد / الجمر / يشتعلا» ترتبط بالدال السردي «سرّ»، وهو يعلن بطاقته الأسطورية والرمزية عن ولادة آخرى للكون أحدثها هذا الاتصال بين الضميرين السرديين، ضمير الراوي الشعري وضمير المخاطبة.

يُستقدم الزمنُ المستقبلُ إلى زمنِ الحكاية الراهن ليجعل الحدث واقعاً متمظهراً في سياق رواية الحكاية، ويمنح الراوي الشعري فرصة التحكّم بدقّة السرد بكل حرية وقناعة بصيرورة الحدث واستمراريته، على النحو الذي يساعده على جمع الضميرين «أنا / أنت» في ضمير جمعي واحد يباشر فعل الحكي:

من هنا مزمارنا ينشدُ، من أنثى تحيطُ الرجلا
بذراعين من الفضّة، أو ساقين من قيثار زهر الياسمينْ
من هنا، أو من قفير فيه نُدعى عسلا

لذا فإن القصّ الشعري هنا يتجه إلى فضاء الوصف في حالة واضحة من الراحة والاسترخاء السردي، ليملأ الصورة المشهدية بثراء شعري من خلال شبكة صور تتمتع بثبات، يتمركز بشكل متبلور في أنموذج مكاني يشير إلى مواقع الأشياء وأشكالها وصفاتها، ويمكن إخضاعها لمنظور بصري عبر هذا التحديد:

من / هنا ــ مزمارنا ينشدُ
من / أنثى ــ تحيط الرجلا / بذراعين
من / الفضّة ــ أو / ساقين،
من / قيثار ــ / زهر الياسمين
من / هنا ــ أو
من / قفير ــ فيه نُدعى / عسلا

فالمكونات المؤلفة للحساسية المكانية بأنماطها المختلفة وهي تتمركز حول حرف الجر المشتغل هنا مكانيا «من»، تحتشد بهذه الصورة المشتبكة «هنا /



أنثى / الفضّة / قيثار / هنا / قفير»، لتفرغ شحناتها المكانية بواقعها القصصي في الأدوات الجسدية الفعالة في تكوّن المشهد السردي «ذراعين / ساقين / زهر الياسمين / عسلا»، وهما يعودان بطبيعة الحال على الفاعلين السرديين «أنثى / الرجلا» وقد أخذ الاتصال المستدعى بينهما شكل التأثير الحكائي في العالم والأشياء، بما تمخّض عنه اتصالهما من تطوّر في بنية الحكاية الشعرية التي اشتغلت القصيدة على بنائها.

ثم ما يلبث الراوي الشعري بعد أن يطمئن على ما وصلت إليه حكايته من تطوّر في سياق السرد الشعري، ليتسلّم مرة أخرى زمام السرد ويقود الحكاية إلى حيث تتجلّى إمكاناته الشخصية. ولاسيما الجسدية منها. في عودة إشارية إلى عتبة العنوان:

غيّمي أكثر كي أدخل في مجد السماوات العلى
جسدي غرفة خمر ثملتْ فادّاخلتْ جدرانها
لوحة عتّقها الفنانُ في جرّة ألوانٍ بكتْ ألوانها
جسدي يعقدُ خصر الأرض بالريح لتغدو أجملا
جسدي صمتُ (بيانو)
افردي فوقي أصابيعكِ ولتبدأ بعزفٍ مفردِ
جدّدي الإيقاع لطفاً جددي

إن المنعطف السردي الذي يسمح لإمكانات الراوي الذاتي الشعري بالتجلّي يتحدد بدعوته الآخر المخاطب «أنت» إلى فعل سردي فضائي «غيّمي أكثر»، يتيح له الدخول الأسطوري والرمزي في أوسع فضاء ممكن يجعل من مكانه الشخصي الذاتي «جسدي» مكاناً سحرياً قابلاً للاحتواء والفعل معاً.

تبدأ حكاية دخوله الفضائي الأسطوري بالتجلّي على نحو رحب وديناميّ ومريح «كي أدخل في مجد السماوات العُلى»، ويؤهله هذا الدخول الرمزي لمعاينة (مكانه / جسده) ووصفه بآلة وصف شعرية تشتغل ببلاغة استعارية عالية، ويمكن رصف هذه السياقات الوصفية رصفاً خطياً أمام بصرية القراءة على الشكل الآتي:

جسدي ـ /غرفة خمر/ ـ ثملَتْ فادّاخلت ألوانها
/ لوحة / ـ عتّقها الفنان في جرّة ألوان بكت ألوانها
جسدي ـــ يعقد خصر الأرض بالريح لتغدو أجملا
جسدي ـ / صمت (بيانو) /

وهنا تتاح فرصة أخرى للراوي الذاتي الشعري من أجل استدعاء الذات المخاطبة لاستثمار الإمكانات الجديدة للجسد الذاتوي، نحو تحقيق اتصال سردي آخر من خلال الأفعال «افردي / جددي / جددي»، التي تقود إلى لقاء جمالي ظاهره رؤية فنية وباطنه رؤية جسدية تعمّق صورة الحكاية الأصل في متن السرد.

يخرج الراوي الذاتي الشعري في المقطع اللاحق إلى مسار سردي آخر يعمّق روح التفاعل القصصي بين الشخصيتين، لكنه يشتغل شعريا على حساب القصصي لأنه ينشغل بالحوار الداخلي المشفوع بالأسئلة التي لا تستهدف الحصول على أجوبة ما:

نزفت رقصاً جراحاتي، على أيّ المقامات تغنين؟
على البعد الخرافيّ أم العري السهاميّ
أم الفلّ الحليبيّ على مشرق نهدين يشقّان
الهواء المثقلا؟...
وعلى أيّ المقامات سآتي عاشقا تزرعه النارُ،
فكوني منجلا

ويتشكّل المسار السردي على أساس فتح المجال الإيقاعي الصوتي الذي يعدّ قناةً من القنوات المهمة التي تحقق شكلا معينا من أشكال اللقاء بين الشخصيتين، فضلا على خلق استيهامات زمكانية تقلل من قوة حضورها التشكيلات الوصفية الحاشدة «البعد الخرافي / العري السهامي / الفلّ الحليبي / الهواء المثقلا.....»، على نحو يضعف بهاء القص في المسار السردي وينحرف التعبير باتجاه شعري تقليدي، ينتهي على العموم باستدعاء رمزي مثقل بإشاريته «فكوني منجلا»، يحرّض سيميائيا على فعل ما مع الراوي.

وهو ما يقود إلى فتح المسار الختامي أمام الراوي الشعري لعرض المقولة المركزية التي انتهت إليها حكاية القصيدة:

وسآتي أمّةً تبني على جسر لغاتي دُولا
حجرا يسند بنيانك، حتى يختفي بين الغمامُ
ثمّ نهوي مطرا مكتملا (١٧)

وهي تتلخّص ببنية قصصية مركّزة جداً ومكثّفة جداً تعيد إنتاج الحكاية الشعرية بأسلوبية تعبير تلخّص المنظور الحكائي المستقدم زمنيا، لتبني عليه الجدوى السردية من الحكاية وقد آلت إلى منتهاها.

إن فعل القدوم الاستقبالي «سآتي» يحيل على فكرة البعث الواحدي عند النبي (إبراهيم) لفرط الخصوصية والتفرّد، ويستعمل ما هو متاح من الإمكانات المكانية والزمنية والحدثية الفعلية «تبني..... / حتى يختفي.....»، وصولا إلى الجملة الختامية التي تجمع الرؤية الشعرية والرؤية القصصية في صورة واحدة «ثم / نهوي / حجراً مكتملا»، حيث يسدل الستار على الحكاية بعد أن تتحد العناصر والمكونات جميعا في مشهد اكتمالي خصب واحد هابط إلى أرض السرد وأرض الحكاية وأرض القصيدة وأرض الراوي الشعري.

البناء الدرامي

يمكن القول إن من أنضج مراحل التطوّر في البناء الشعري هو البناء الدرامي، إذ يحتاج تحقيق حالة من التوازن بين الوعي الفني والفكري في شخصية الشاعر الإبداعية، ويعتمد هذا النوع من البناء على عمق مخيلة الشاعر واتساعها، على أن تتداخل فيها عناصر البنية الداخلية للنص كالحركة والنمو والتنوع والتداخل، واستمرار توهج الحدث ونضجه.

يبنى المشروع الشعري فيه من نقطة حرجة تبدأ بالتناقض والتنافر والصراع والتحدي، تُشيع في فضاء النص الشعري توترا حادا «إنه التوتر الناجم عن محاولة توحيد التناقضات، والاتجاه بهذا التوتر إلى أعلى نقطة فيه، مما عرف في النقد الأدبي بالذروة، إلا أن هذا المستوى من الوعي لأهمية الحركة والبناء يستلزم مستوى فكريا عاليا» (١٨)، ينسجم مع تطور أحاسيسه ونموّ عواطفه ونضج أفكاره ووعيه بالأنموذج البنائي ومستوياته وأسسه ومقتضياته.

إذ يؤدي نشاطهما المتكافل إلى التشابك والاتحاد والتماهي «ولا يستطيع الشاعر أن يميز بينهما، فيضطر إلى إبراز شكلهما الموحّد في لحظات من الإشراقة الخالدة» (١٩)، التي تعدّ الشرط الأساس والمركزي لنجاح العمل الأدبي وتألقه.

يمكن عدّ الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى شاعرا دراميا من طراز رفيع، لكنه لا يميل في شعريته الدرامية إلى فعل الدراما النوعي مثلما ينحاز إلى الفعل الشعري في شكله البياني، لذا فإن فاعلية البناء الدرامي في قصائده لا تتكشف عن قوة درامية بارزة، إنما تتمظهر من خلال السياق الشعري وتتزيّا بمظاهره البلاغية ذات العمق البياني الذي يزهو ببهاء شعريته دائما.

ويمكن في هذا السبيل الإشكالي معاينة قصيدته ذات الطابع الدرامي والموسومة بـ «الشاعر موحشا»، إذ تشتغل على نَفَس درامي في أكثر من سياق وتفيد من الرؤية الدرامية العامة التي هيمنت هيمنة شبه كلية على واقع القصيدة.

لاشك في أن ارتكاز القصيدة في عتبة عنوانها على نقطة تبئير عالية تتمحور حول وحشة الشاعر، من شأنه أن يعمّق الروح الدرامية أولاً منذ المظلّة العنوانية التي تبثّ الإشارات المتنوعة باتجاه متن النص، في سعي لتوكيد المقولة الشعرية في القصيدة وتوطينها في المسار التعبيري والبنائي فيها.

تتمظهر أولى ملامح البنية الدرامية من بداية المقطع الاستهلالي الأول، الذي ينحدر سياقياً من عتبة العنوان حيث يتشكّل استناداً إلى معطى سابق يقود إلى نوع من الصراع:

يبدو إذاً أن الغريبَ هو الغريبْ..
وحال من يهوي كجرّةِ مغربٍ سقطتْ
ولم تعثر على أرض تَسيل على مآذنها
فسالت في القصيدَةْ

إن النتيجة التي يقررها المقطع في السطر الشعري الأول تنبىء عن صورة درامية في توكيد معادلة الغريب الذي يظل غريبا «يبدو إذاً أن الغريب هو الغريب»، وتقوم الصورة التوضيحية الملحقة بمضاعفة الطاقة الدرامية في المشهد، من خلال التحوّل السريع في الأحداث المكونة لها والانعطافات الصراعية الحادة في تشكيلها «وحال من / يهوي / كجرّة مغرب /سقطت /ولم تعثر /على أرض تسيل على مآذنها/فسالت / في القصيدة»، فالمنظومة الفعلية المتنوعة المسارات أسهمت على نحو ما في تصعيد درامية المشهد الشعري.

تتدخّل الذات الشاعرة بعد عتبة الاستهلال الدرامي لتثبّت موقعها في المشهد الدرامي العام في القصيدة، لكنها تنشىء مناخا شعريا يتداخل فيه المكان الروحي بالمكان المتخيّل، على النحو الذي يشير إلى أن هذه الذات هي التي تعاني الغربة بالإحالة على منجز عتبة الاستهلال والاستضاءة بعتبة العنوان:

يبدو غروبي اعتيادياً إذاً
ومن البساطة أن تكون ضفاف قلبي
ملعباً للريح بعد رحيل ربّات النشيدِ
لوحشة الجزر البعيدةْ

تتكشف الذات عن سقوط في تغريبة تؤول إلى أرض القصيدة من نهاية المقطع الاستهلالي «فسالت في القصيدة»، بحيث تكون أمراً واقعاً يناهض غربته

محمد علاء الدين عبد المولى

أربعون الحصار

وغروبه «يبدو غروبيا اعتياديا / من البساطة....»، ويشكّل أنموذج بنائه الدرامي من الحركة اللولبية التي تبدأ من اعتيادية الغروب وبساطة التحوّل «أن تكون ضفاف قلبي ـ ملعبا للريح»، وهي تأتي نتيجة زمنية لفعل الرحيل الذي قامت به أسطورة الإيقاع الشعرية «بعد رحيل ربّات النشيد»، وهي تنأى في فضاء الأقاصي على نحو درامي «لوحشة الجزر البعيدة».

إن المشهد هنا يخضع لنوع من التحوّل الدرامي في سياق شعري يبني مرتكزاته على أرضية مهيأة للاستمرار والديمومة.

تظهر بعد ذلك أولى الشخصيات المؤلّفة لدرامية المشهد الشعري وهي شخصية (المغني)، الذي يخضع لتصاعد واضح في الحمّى الدرامية في الأفعال الضاغطة عليه:

سهلٌ إذاً نفي المغنّي عن كلام الفجر،
سهلٌ قذفه في أسفل الوادي،
وشطب خياله من جنّة لبست مصابيحَ
اللغات لأجله،
وازّينتْ أرض له
لكنها لما رأت إغوائها يعلو،
رمته خارج الأسوار مرتطماً بوحدته
الوحيدةْ

إن المهاد الدرامي يتشكّل من دال المرونة الذي يضع الأشياء في موضع ميسّر للعمل «سهل»، ثم تأتي شبكة المنظومة الفعلية والمصدرية لتطوّق حركة شخصية (المغني) بسلسلة من المسارات ذات الطابع الدرامي المقوّض لفعله ونشاطه، ويمكن تلمّس ذلك بصريا من خلال هذا المرتسم الذي يوضح كثافة الضغط وقسوته:

نفي المغني ـــ عن كلام الفجر
قذفه ـــ في أسفل الوادي
شطب خياله ـ من جنّة......
رمته ـــ خارج الأسوار
مرتطما ـــ بوحدته الوحيدة

لاشك في أن هذه الفعاليات اللسانية التي وقع ثقلها الدلالي والرمزي المؤسطر تضع الشخصية الإيقاعية «المغني» في موقع القهر والاضطهاد، على النحو الذي يخلق جوّاً دراميا كثيفا في منطقة ابتدائية من مناطق حركية النص وفعاليته.

تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى محور مهم من محاورها الدرامية حين ينشأ نوع من الصراع الداخلي في أعماق الراوي الشعري الدرامي، على شكل مونودراما يعرض فيها الراوي محنته وصراعه مع (الآخر» المتدخّل بالضمير الجمعي.

يبدأ المحور فعالياته الدرامية من خلال فضاء السؤال الدرامي الذي يطلقه الراوي بقدر عالٍ من الاستغراب والتعجب والاستنكار:

أأنا الغريبُ؟
كم اخترعتُ لرحلة العشّاق غابات
ومَددتُ النبات على أصابعهم،
وأنزلت السكينة في مضاجعهم،
فلما استأنسوا،
سحبوا مزاميري بعيداً،
غيّروا لون النوافذ والستائر والجهاتْ
حتى الصدى لم ينجُ من تزييفهم
لما وقفتُ مناديا وحدي بقايا الساحراتْ

تولد بؤرة الصراع الدرامي من نقطة التضاد الفعلي بين أفعال الراوي / الشخصية المونودرامية والآخر، ففي حين تتجه أفعال الراوي نحو مناخ إيجابي صانع لحياة ومفرداتها بكل حب ويسر «كم اخترعت.... / ومدّدت النبات.... / وأنزلت السكينة.....»، فإن الأفعال المضادّة بعد عتبة تحصيل النتائج «فلمّا استأنسوا» تتجه اتجاها سلبيا مناقضا تماما لأفعال الراوي الإيجابية «سحبوا مزاميري... / غيّروا لون الجهات... / حتى الصدى لم ينج من تزييفهم....»، إذ لا يكتف هذا المحور بإثارة هذه الصور بل يمضي في الأفق ذاته ليكشف عن مسارات أخرى تعمّق الصورة الدرامية للصراع:

أأنا الغريبُ؟
وقد أعدتُ لهم من الأفعى مخيّلة الخلود
سرقتُ من أوكارها عشبَ الحياةْ

إذ يجتهد الراوي وفي فعالية درامية أسطورية إلى الارتفاع بمستوى الإنجاز نحو تجاوز (كلكامش) الذي سلّم بسرقة الأفعى لعشب الحياة ورجع خائبا، لكن



الراوي هنا يعيد لهم هذه العشبة التي أخفق كلكامش في إحضارها، مما يؤكد قدرته على جلب إكسير الحياة وهزيمة موتهم بفعل عابر للأسطوري، وهو ما يضاعف من القيمة الدرامية للحدث في هذا المفصل.

ويمضي أكثر ليرتفع إنجازه مرتبة أعلى يجمع فيها الأديان ويوحّد فكرة الضياع في بهجة الحضور:

أأنا الغريبُ؟
مآذنٌ قلّدتها بيديَّ،
والأجراسُ قد علّقتها في برج ذاكرتي
لأدعو الضائعين إلى زفاف الضائعاتْ

وتستمر آلة التعبير والتغيير والإنجاز التي يستخدمها الراوي الشعري الدرامي في عرض صور قدراته وأفعاله، في حركية تمثيل وتفعيل عالية المستوى وكأنه يتوجه إلى جمهور في قاعة يتلقّى أقواله وأفعاله متفاعلا معه ومستجيبا لمنطقه ومتعاطفا مع قضيته:

زيّنتُ أعناقاً بأشعاري
وأكتافاً بغيمي
والصدورُ: أدرتُ بين كرومها جَدَلَ العناقيد المقدّسَ...
فاكتستْ بضيائها الأقداحُ
واشتعلتْ خصور الراقصاتْ
لم أنس حتى أصغر العشّاق من شمع الصلاةْ

إذ ينشر فرحه على الأرواح والأجساد بطريقة خارقة تتجاوز حدود الفعل البشري، ولاسيما ما تعلّق منها بالانتصار للأنثى في دفاعها عن أنموذجها «زيّنتُ / أعناقا... / وأكتافا... / والصدور.... / خصور الراقصات... / أصغر العشّاق...»، في توجيه علامي . ثقافي لجزء من المقولة التي يسعى إلى تكريسها والدفاع عنها أمام حشد الجمهور السامع والمشاهد.

الروائي يعيد لهم العشبة التي اخفق كلكامش احضارها ليؤكد قدرته على جلب إكسير الحياة

ثم يحل بعد ذلك تحوّلا دراميا لافتا حين يعلن الراوي المونودرامي توقفه عن الكلام في انتظار حدث متوقّع:

ووقفتُ أنتظرُ الهدية في النهاية...
فجأةً / حمل الحضور ظلالهمْ
لم ينتبه أحدٌ إلى قدميه،
كانت وردةُ الأشعار تبحثُ عن يدٍ بيضاءَ ترفعها،

إلا أن الانفصال الدرامي الذي حدث في قلب المشهد كسر السياق الدرامي تماما، بعد أن ترك (الحضور) مواقعهم المتخيّلة في الفضاء التخييلي للراوي بشكل كلّي ونهائي «حمل الحضور ظلالهم»، وظلت البؤرة الدرامية . الصراعية «وردة الأشعار» حائرة في فضاء المشهد الدرامي «تبحث عن يد بيضاء ترفعها»، على النحو الذي يحرّض الراوي المونودرامي على اكتشاف يده البيضاء مرة أخرى ليواصل فعله الإيجابي بعيدا عن درّة فعل الآخر الجاحدة الناكرة للجميل، وهو ما يقوده قبل إطلاق صوته في المشهد الدرامي إلى دفع يده البيضاء للعمل وتغيير صورة المشهد على النحو الآتي:

انحنيتُ ألمُّ وردتيَ الحزينةَ
أو أعيدُ لها المساءُ المشتهى
فهويتُ بين جموعهم
ناديتهم: لطفاً قفوا
وليبقَ منكم واحدٌ قربي
يحنُّ على الكؤوس إذا انتشيتُ

إلا أن هذه المناجاة الصوفية تذهب أدراج الرياح لأن المشهد خلا تماما إلا منه، بحيث لم تبقَ أمامه من فرصة سوى الإعلان عن النهاية والاتجاه نحو إسدال الستارة على آخر مشهد من مشاهد قصيدته الدرامية، وقد انفرد بوحدته ومحنته وقضيته وجها لوجه:

فرغ المكانُ من المكانْ
فرغ الفضاءُ من النجوم
فرغتُ، إلا من داخلي
ما زال يبدأ كلما فيه انتهيتُ.. (٢٠)

على الرغم من الإشارة النبوئية . الصوفية التي تحمل بشارة ما في طياتها «ما زال يبدأ كلما فيه انتهيت»، التي يمكن أن تحرق كل الفراغات السابقة «فرغ / المكان / الفضاء / فرغت...»، وهي تعيد المشهد مرة أخرى إلى عتبة العنوان «الشاعر موحشا»، لتضع كل هذه الفعاليات المونودرامية التي حررها الراوي في المشهد داخل سياق تجربة شعرية تنطوي على الكثير من الغنى، حتى وإن اتكأت في أكثر مراحلها على الانصياع لبلاغة البيان على حساب بلاغة الدراما والإذعان لصوت الشعر على نفقة صوت المسرح.

• كاتب وأكاديمي من العراق

الهوامش والإحالات

(١) دراسات في النقد الأدبي، أحمد كمال زكي، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٠: ١٢٣.

(٢) ما بعد القراءة الأولى ـ الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي ـ، ياروسلاف استكفيفتش، مجلة فصول، المجلد ٤، العدد ٤، القاهرة، ١٩٨٤: ٨٢.

(٣) جماليات الفنون، د. كمال عيد، دار الجاحظ، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد (٦٩)، بغداد: ٤٦.

(٤) البحث عن منهج لنقد الشعر الحديث، كتاب مهرجان المربد الشعري الثاني، صبري حافظ، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٣: ٢٧٨.

(٥) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيت درو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١: ٩١.

(٦) الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣: ١٦.

(٧) النقد التحليلي، محمد محمد عناني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: ١٢٠.

(٨) أنماط البناء في القصيدة الحديثة، ذو النون الأطرقجي، مجلة الأديب المعاصر، العدد ٣، ١٩٨٥، بغداد: ١٣٧.

(٩) فتوح الفرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١: ١٥٤ ـ ١٥٥.

(١٠) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٦٩: ١٩.

(١١) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣: ١٥٨ ـ ١٥٩.

(١٢) على ضريح السراب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤: ٥٧ ـ ٥٩.

(١٣) الشعر الحر في العراق، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٨: ٢٠٠.

(١٤) م. ن: ٢٠٢.

(١٥) الحياة والشاعر، ستيفن سبندر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: ٧٤.

(١٦) م. ن: ٦٢ ـ ٦٣.

(١٧) فتوح الفرح: ٤١ ـ ٤٣.

(١٨) الشعر الحر في العراق: ٢٢٧.

(١٩) التجربة الخلاقة، س. م. بورا، ترجمة سلافة حجاوي، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٨٢: ١٢.

(٢٠) على ضريح السراب: ١٠٧ ـ ١١٠.

مفلح العدوان *

صياد الموتى

لا يستطيع من قرأ «التبر» و«والسحرة» لـ «إبراهيم الكوني»، إلا أن يشعر بوهج الصحراء، ولسع ترابها، عند تذكر اسم هذا الروائي أو إحدى رواياته.

وهذه الحال تنطبق أيضا على من يقرأ رواية العطر، أو يشاهد الفيلم المبني على هذا العمل الإبداعي، بحيث تتحفز عنده حاسة الشم، وتعلو قيمة الرائحة، لتكون لها الأولوية بين كل الحواس الأخرى، ما إن يخطر في البال عنوان هذا العمل.

هذه الإفتتاحية، أوردها، لأقول بأن ذات الشعور، المرتبط بخصوصية لا تتكرر انتابني بعد أن قرأت رواية الصديق المبدع «هزاع البراري»، والتي عنوانها «تراب الغريب»، فهو في كتابته هذه يعزف على وتر الموت من الصفحة الأولى، وحتى آخر سطر فيه، وتشكل حالات الموت في الرواية حضورا أساسيا، متغلغلا، وعضويا، فيها، فهو الحبكة، وهو من يسير الشخصيات، ويشكل الأمكنة التي تدور فيها أحداث الرواية.

هناك جنائزية عالية، وطغيان لحالة الموت، والزوال، وكأن حامل هذه الرواية، هو شبيه بمن يحمل كفناً، أو جثمانا لعزيز بين يديه.

تبدأ الرواية بإشارة تقول: «الناس نيام، وإذا ماتوا انتبهوا»، وسط صفحة لا يكسر بياضها إلا خط أسود في الأعلى، كأنه شريط الحداد الذي توشح به صور الأموات، وعندما تبدأ الرواية في مفتتحها الأول تكون العبارة الصادمة الأولى فيها « هذا قبري»، وتتكرر هذه اللازمة، على لسان المتحدثة هنا، والتي قبرت وهي طفلة، ولم تمت، وكأنها عادت من الغياب مرة أخرى، وتستمر تراتيل الوداع، والحداد، والموت، والغياب على مدار الرواية، والتي تحتاج الى غير دراسة لتفصيل مساراتها المتعددة، فهي لا تحدث في مكان واحد، وتشكل الأمكنة ركنا أساسيا فيها، بمعناها، وبروحها، وبميتاتها التي يصرح عنها الروائي بشكل جميل، وهي موزعة بين الأردن، والكويت، ولبنان، والعراق، وهي شوارع، ومطاعم، وبارات، وأسواق، وغيرها، ولها سطوتها في الرواية، كما أن لها سيرة موازية للأشخاص (الموتى) الذين عايشوها (فقدوها)، وهي تبني مداميك قصصهم.

إن من يقرأ هذه الرواية عليه أن ينتبه إلى أنه أمام قصص مجاميع من الموتى، وكل قصة لها مسارها الخاص فيها، ولكنها مبعثرة، متداخلة، وهناك خيط رفيع يفصل بينها، ولكنه في النهاية سيتمكن من فرز تلك الروايات المتعددة، لحالات من الموت، والموتى، في فضاءات مختلفة يربط بينها الروائي بحنكة وذكاء.

في الخلاصة نحن في «تراب الغريب»، نرى «هزاع البراري» ومن خلال كتابته، يتقمص شخصية «صيّاد الموتى»، في محاولة منه لتشريحهم، ومعرفة ماضيهم، ورصد الأحداث التي مروا بها، بعضهم عاشرهم، وآخرون ربما سمع أخبارهم، أو قرأ عنهم، وكثيرون هم من وحي خياله الخلاق الذي قدم عملا مميزا يضاف الى منجزه الروائي والمسرحي، ويشكل علامة مميزة، ومختلفة عن كثير من الأعمال التي نقرأها كل يوم!!

---

* كاتب أردني

mefleh_aladwan@yahoo. com

قوة الروح التي يمنحها المسرح
بصدد التجربة المسرحية لعبد الحق الزروالي

د. حسن يوسفي *

لا أحد يجادل في كون الفنان عبد الحق الزروالي أحد أبرز الأسماء المسرحية المغربية التي استطاعت أن تحافظ على حضورها الوازن والمنتظم في المشهد المسرحي المغربي اليوم. فمنذ أن اختار الرجل الانخراط في الاختيار الصعب والمثير للجدل، ممثلا في تجربة «المسرح الفردي»، وهو يقاوم من أجل أن يحافظ على إيقاع منتظم في الإبداع ومعانقة الجمهور المسرحي في كل مناطق المغرب القريبة منها والنائية، وذلك من خلال تقديم ريبرتوار غني ومتنوع يمتح من الذاكرة كما من الراهن، يستمد متخيله من الأدب كما من الفكر والتصوف والتاريخ، ويشتغل من منطلق رجل المسرح الذي يتحكم في صنعته بالكيفية التي جعلته يؤمن أن «بالإمكان مسرحة كل شيء».



من هذا المنطلق، تعامل عبد الحق الزروالي مسرحيا مع الشعر والرواية والمقالة الصحفية والكتابة الصوفية والسيرة الذاتية والمحكي الشعبي وغيرها من الأشكال التعبيرية التي أغنت تجربته، وجعلتها مميزة عن التجارب المسرحية المغربية المعاصرة لها بكونها تجربة تقوم على سند ثقافي، وزخم فكري، وقاعدة أدبية صلبة، ربما خسر بسببها الزروالي أشياء، لكنه ربح بفضلها أيضا أشياء أخرى، لعل أبرزها تقدير النخبة التي تؤمن بالعمق الثقافي للمسرح وانخراطه في القضايا الإنسانية الشمولية بعيدا عن المعالجات العابرة والمباشرة لقضايا راهنة يكون الهدف منها ربح الجمهور بأي ثمن.

علاوة على هذا الحرص على تأسيس التجربة المسرحية على قاعدة ثقافية ذات أبعاد فكرية شمولية، يعتبر الزروالي من أشد المسرحيين حرصا على طقوسية المسرح، بل على قدسيته أيضا. ذلك أن للرجل حساسية مفرطة إزاء كل سلوك أو موقف أو حركة من شأنها أن تكسر إيقاع الفرجة، وتستهتر بانفعالات الممثل فوق الخشبة، وتحول طقس المشاهدة في المسرح إلى نوع من الحضور الحيادي المبتذل والمستفز. فللمسرح حرمته وطقوسيته التي لابد من الحرص عليها بغض النظر عن قيمة الفرجة، لأن المسرح هو «مدرسة المتفرج» التي تعلمه طقوس المشاهدة وتقاسم المتعة -كما الضجر أحيانا- مع الآخرين. لذا، يبدو أن الزروالي لا يريد للمسرح أن يفرط في هذا الدور التربوي إزاء الجمهور، لأنه جزء لا يتجزأ من طقوسيته ومن قدسيته، حتى ولو كلفه ذلك ردود أفعال سلبية أحيانا لا يتم التمييز فيها بين الزروالي الإنسان والفنان.

وإذا كان هذا الحرص على البعدين الثقافي والطقوسي للمسرح هو القاعدة الأساسية التي تتأسس عليها ممارسته، فإن الزروالي مؤمن أن تحقيق هذا الرهان المزدوج يتطلب التحكم في مختلف العناصر المكونة للظاهرة المسرحية كتابة وإخراجا وتشخيصا. من ثم، فهو مصر على ترسيخ صورته،

في المشهد الثقافي المغربي والعربي أيضا، بوصفه «رجل مسرح» بالمفهوم الشمولي لهذا التوصيف، ليس بالصيغة المبتذلة التي تجعله يتطاول على مهام الآخرين، وإنما بالشكل الذي يجعل من الشمولية انسجاما في الاختيارات الفنية ووحدة في الموقف الفكري وتناسقا في الأداء فوق الخشبة. صحيح أن كون الزروالي يقدم نفسه، في أغلب أعماله، كاتبا ومخرجا وممثلا، لم يلق دائما ردود فعل إيجابية في الوسط المسرحي، لأنه عد ضربا من الإفراط في الثقة والنرجسية، لكن أعتقد أن ما راكمه الزروالي من أعمال مسرحية قيمة في ظل هذا الاختيار المثير للجدل، ربما يدفعنا إلى إعادة النظر في العديد من البداهات الخادعة التي تجعلنا نصادر نرجسية الفنان لحساب أريحية أو نزعة جماعية لدى البعض قد تخفي وراءها ضعفا فنيا وهروبا من المسؤولية الفنية والفكرية على العمل المسرحي.

وعليه، يستحسن - في تقديري- أن ينصب الاهتمام على نوعية الفرجات المسرحية التي تشكل ريبرتوار الزروالي عوض الوقوف عند هذا الاختيار الفردي في ممارسة المسرح.

في هذا السياق، يمكن القول إن تفاعل هذه الأبعاد الثلاثة - الثقافي، الطقوسي والشمولي - في تجربة الزروالي المسرحية هو الذي يفسر تألقه في العديد من أعماله الإبداعية، سواء ما تعلق منها بريبرتواره القديم كـ «سرحان المنسي» أو «افتحوا النوافذ» أو «برج النور» أو بريبرتواره الجديد الذي تعد مسرحية «كدت أراه» فاتحته وعنوان منعطفه، كما تعتبر مسرحيتا «الأسطورة» و«رماد آمجاد» امتداده الذي يبشر بأفق مغاير ومتجدد في مسار الزروالي المسرحي.

عندما قدم عبد الحق الزروالي، منذ أكثر من عقد من الزمن، مسرحيته «افتحوا النوافذ» التي استلهم عوالمها من المقالات الساخرة للشاعر عبد الرفيع جواهري التي كان يضمنها نافذته الشهيرة على صفحات جريدة «الاتحاد الاشتراكي»، كتبت عنها آنئذ مقالة نقدية عنونتها بـ «التجربة المسرحية المسيجة بحدود الجسد». لم أكن حينها أعرف الزروالي إلا بوصفه فنانا مسرحيا، ولم يسبق له هو أيضا أن تعرف على اسمي إلا من خلال هذه الدراسة. وعلى الرغم من أن قراءتي لتلك التجربة لم تسقط لا في مطبات المدح المجاني، ولا في عدمية النقد الهدام، إلا أن الزروالي -وبعد سنوات على كتابتها- عبر لي عن تقديره لتلك القراءة التلقائية وأسر لي أن تجربته في حاجة دائمة إلى من يتعهدها بالنقد والقراءة والمتابعة والتقويم الذي من شأنه أن يساعده على تطويرها وإغناء مساراتها الفنية.

إن هذا التفاعل الإيجابي للمبدع مع الممارسة النقدية هو الذي يدفعني اليوم، إلى الوقوف عند علامات المنعطف المسرحي الجديد الذي دشنه الزروالي بتقديمه لمسرحية «كدت أراه» المستلهمة من الكتابة الصوفية للنفري في «المواقف والمخاطبات»، منذ أربع سنوات، وما يزال يضع لبنات أخرى في بنيانه، خصوصا من خلال عمله السابق «الأسطورة»، المسرحية التي قدم من خلالها إلى الجمهور شخصية ابن سينا الطبيب العربي الشهير، وذلك بمسرحته لرواية «ابن سينا أو الطريق إلى أصفهان» لصاحبها جلبيرت سيبويه، ثم من خلال العمل المسرحي الحالي الموسوم بـ «رماد أمجاد» الذي استمد عناصره من رواية «المخطوط القرمزي: يوميات أبي عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس» لصاحبها أنطونيو غالا.

عندما نعود إلى هذه الأعمال الثلاثة، نلاحظ أنها تضع على خشبة المسرح ثلاث شخصيات مثيرة وخارجة عن المألوف: متصوف وطبيب ثم ملك، هم على التوالي: عبد الجبار النفري في «كدت أراه»، ابن سينا في «الأسطورة» وأبو عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس في «رماد آمجاد». لقد اكتشف الزروالي في حياة هذه الشخصيات من التجارب والتفاصيل والخصوصيات المميزة ما يجعل منها قاعدة لفرجات مسرحية متنوعة، لكنها تتقاطع فيما بينها في عناصر مشتركة، منها ما يتعلق بالمسار الشخصي لهذه الشخصيات في علاقتها بذاتها وبمعطاها الاجتماعي، ومنها ما يتعلق باختياراتها الفردية لمواجهة أسئلة الكينونة والوجود، خصوصا وأن الأمر يتعلق بمثلث: التصوف والعلم والملك.

على الرغم من اختلاف الرهانات الفكرية في كل مسرحية، فإن القاسم المشترك يبقى هو بناء الصراع الدرامي على أساس التجاذب بين قوة الجسد وقوة الروح

فعلى الرغم من اختلاف الرهانات الفكرية في كل مسرحية، بالنظر إلى خصوصية كل شخصية، فإن القاسم المشترك يبقى هو بناء الصراع الدرامي على أساس التجاذب بين قوتين هما: قوة الجسد وقوة الروح. ونظرا لمراهنة الزروالي على الديمومة والخلود في الأفكار والاختيارات على حساب العابر والطارئ والعرضي، فقد جعل من مسرحياته الثلاث تمجيدا لقوة الروح التي تتخذ صيغة التصوف والتوحد والاندماج مع المقدس والإلهي في «كدت أراه»، وشكل النزوع نحو تمجيد معجزات الطب وجعله بلسما لجراح الروح كما الجسد في «الأسطورة»، وصيغة الميل نحو العشق والأدب ونبذ مطبات الملك والسلطة كما في «رماد أمجاد». ولعل هذا الميل الروحي ينسجم مع الميسم الجديد الذي يحاول الزروالي أن يطبع به تجربته المسرحية الجديدة، والمتمثل في جعل المسرح أداة لترسيخ قوة الروح لدى الإنسان، لا سيما في ظل مجتمع الحداثة الذي يحاول بكل الوسائل أن يحول هذا الإنسان إلى كائن استهلاكي، مستلب، أجوف وخال من أي عمق روحي يؤسس لكينونته البشرية.



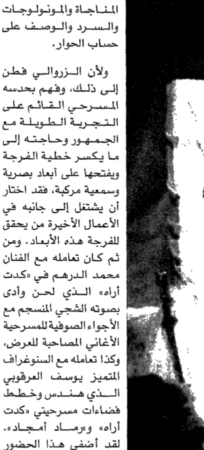
وما دام الراهن لا يقدم نماذج إنسانية تمتلك القدرة على تحريك هذه القوة الروحية فإن الملاذ كان هو العودة إلى الماضي ومحاولة اقتناص نماذج ورموز غير عادية تكون جديرة بهذا الرهان الروحي، ولعل الأستاذ حسن عثمان قد وضع يده على هذا التوجه في الكلمة النفاذة والرائعة التي قدم من خلالها العمل المسرحي الأخير للزروالي «رماد أمجاد» حين يقول: «والشاهد أن الزروالي، في سنواته الأخيرة، لم يعد يحفل كثيرا بحاضرنا الفج إلا كتفاحة سقطت قبل الأوان. لقد أصبح ببساطة قناصا للأساطير وأرواح الموتى، ليس

أولئك الذين يموتون جملة وعرضا، وإنما أولئك الذين يصبح موتهم علامة فارقة في تواريخ الناس والأمم. كما هي حال أبي عبد الله الذي لم يكن صغيرا إلا في مواجهة خياراته المميتة، وانخطافات مزاجه الحاد، وصروف زمنه العصي المزدحم ببيارق الفرنجة المتعالية في سماء غرناطة. كما لو أن وشيجة خفية تشد هذا المتفاسي المعاصر إلى رجل حلم باختراع غرناطة في فاس. كما لو أن الزروالي يرى في أرواح الموتى دليلا لتشخيص هذا الموت الذي يقضم أطرافنا منذ سقوط غرناطة والحمراء وغزة وبغداد، وما يليها من المدائن البائدة. ولو أنه لم يتبين شواهد قبورنا المتوارية خلف نعش أبي عبد الله الصغير، لكان لزاما عليه أن يترجل عن الخشبة، وينصرف إلى توافه شؤوننا اليومية البئيسة. والأرجح أن صائد الأرواح لن يفعل ذلك، لأن النص/النصل الذي يخترقه منذ سنوات، لم يبلغ هداه بعد».



وفعلا، فعندما نتأمل الأعمال المسرحية الأخيرة نلاحظ أن هذا الذي سماه حسن عثمان النص/النصل قد اخترق وجدان الزروالي مع «كدت أراه» وامتد عميقا في بواطنه مع «الأسطورة»، ما يزال لم يبلغ مداه بعد مع «رماد أمجاد». فبنفس الوجع والتحسر والتوسل والتأوه والنداء الرباني الذي كتبت به المسرحية الأولى كتبت المسرحيتان التاليتان. وعليه فالمادة النصية الخام التي ينطلق منها الزروالي لكتابة نصه الخاص، سواء كانت مادة صوفية أو روائية أو تاريخية، إنما تتحول، في نهاية المطاف، إلى ذريعة فقط. ذلك أن التماهي العميق الذي يحصل عليه الزروالي الممثل مع شخصياته الثلاث: النفري، ابن سينا، وأبي عبد الله الصغير، يجعل من الصعب الوفاء لروح النص الأصلي، لا سيما أن الزروالي الكاتب لا يقوم بعملية مسرحة محايدة، وإنما يقدم تمثله الخاص لشخصياته، ولربما هذا الذي يفسر انعدام الحاجة لديه إلى معد دراماتورجي يساعده على الملاءمة المسرحية للأعمال الأدبية التي يشتغل عليها. ولعل هذا أيضا هو الذي يبرر لجوء الزروالي الكاتب إلى اختيار عناوين جديدة لمسرحياته لا تتطابق بالضرورة مع الأعمال الأدبية الممسرحة. ذلك أن الكتابة المسرحية تتحول إلى قراءة خاصة لهذه الأعمال وإعادة صياغتها دراميا بجعلها على مقاس الممثل الواحد من جهة، وتضمينها مجموعة من المحكيات الصغيرة والنصوص التحتية بالدارجة والتي تساعد على أدائها بالطريقة الزروالية المميزة من جهة أخرى. لذا، فلا عجب أن تطغى على نصوص «كدت أراه» و«الأسطورة» و«رماد أمجاد»

المادة النصية الخام التي ينطلق منها الزروالي لكتابة نصه الخاص، سواء كانت مادة صوفية أو روائية أو تاريخية، إنما تتحول في نهاية المطاف إلى ذريعة فقط



المناجاة والمونولوجات والسرد والوصف على حساب الحوار.

ولأن الزروالي فطن إلى ذلك، وفهم بحدسه المسرحي القائم على التجربة الطويلة مع الجمهور وحاجته إلى ما يكسر خطية الفرجة ويفتحها على أبعاد بصرية وسمعية مركبة، فقد اختار أن يشتغل إلى جانبه في الأعمال الأخيرة من يحقق للفرجة هذه الأبعاد. ومن ثم كان تعامله مع الفنان محمد الدرهم في «كدت أراه» الذي لحن وأدى بصوته الشجي المنسجم مع الأجواء الصوفية للمسرحية الأغاني المصاحبة للعرض، وكذا تعامله مع السنوغراف المتميز يوسف العرقوبي الذي هندس وخطط فضاءات مسرحيتي «كدت أراه» و«رماد أمجاد». لقد أضفى هذا الحضور السمعي والبصري لهذين الفنانين قيمة مضافة على بلاغة الزروالي وأدائه فوق الخشبة، حيث أصبحنا أمام فرجة متكاملة تتواشج فيها الكلمة والصورة، الجسد والضوء، الحركة والصوت.

وفي سياق هذا التواشج الجمالي، يندرج اهتمام الزروالي المنقطع النظير بالزي المسرحي، ففي كل مسرحية من المسرحيات الثلاث نجد لباسا خاصا يلائم طبيعة الشخصية، سواء كانت متصوفا أو طبيبا أو ملكا، وأنا أعرف أن الزروالي حريص على أن يكون الزي المسرحي أحد أبرز العناصر التي تعكس تقديسه لمهنته، لذلك فهو لا يتردد في إسناد تصميمه وإنجازه إلى أمهر العارفين بأسرار المهنة المسرحية رغم أن ذلك يكلفه كثيرا من الناحية المادية. ولا عجب في ذلك مادام الرجل يمارس المسرح بوصفه مهنة وطقسا في آن معاً، ومهنية هذا الفن وطقوسيته لا تكتمل إلا باستحضار كل مقوماته الجمالية بما فيها الزي المسرحي بطبيعة الحال، خصوصا وأن الزي هنا في عروض من هذا القبيل ليس ترفا زائدا، وإنما هو من صميم الشخصية مظهرا ومخبرا.

بقدر ما هو الزروالي حريص على القيمة الأدبية لأعماله المسرحية، فإنه أيضاً مهووس بتقديمها في قالب جمالي

واضح، إذن، أن الزروالي، بقدر ما هو حريص على القيمة الأدبية لأعماله المسرحية، بقدر ما هو مهووس أيضا بتقديمها في قالب جمالي، بشكل يجعله يحقق للمتفرج متعة الأذن والعين معا. ولا عجب في ذلك ما دام المسرح وسيلة لتغذية الحواس والروح معا. وإذا كان الزروالي يفاجئنا، في كل موسم مسرحي، باختياره لمتون أدبية ولشخصيات ذات ميسم خاص يتمثل في الزخم الثقافي والنفسي والتاريخي الذي تحمله، فإن الزروالي الممثل يمتلك من الطاقات النفسية والجسدية والقدرات التعبيرية ما يجعله ينخرط بقوة وعمق في شخصياته. فهو يقدر طبيعة المجازفة المسرحية التي يقدم عليها بأدائه الفردي لفرجة قد تتجاوز غالبا الساعة والنصف كما في عروضه الأخيرة، لذلك فهو يتعبأ لها بلاغيا، حركيا، نفسيا بالكيفية التي تجعله يتحاشى إيقاع المتفرج في الضجر، ودفعه إلى الانخراط الوجداني في أداء مسرحي متنوع من خلال تنويع السجلات الكلامية (خطاب، غناء، سرد، شعر، سخرية، مزج بين الفصيح والعامي...) ومحاولة التفاعل مع فضاء الخشبة وإضفاء الدلالة على سينوغرافيا عمل الفنان يوسف العرقوبي على تشكيلها - لا سيما في «كدت أراه» و«رماد أمجاد» - بما يتلاءم وطبيعة الجو السائد في كل عمل مسرحي: المناخ الصوفي في العمل الأول، وأجواء النوستالجيا والحداد التاريخي في العمل الثاني.

ولأن كل هذه التعبئة الأدبية والبصرية تشكل مظهرا جوهريا في أعمال مسرحية تخاطب الوجدان وتنصب على شخصيات غير مألوفة، فإن ما يلفت الانتباه أيضا هو أن المرأة تشكل من خلال حضورها في متخيل النصوص المسرحية عنصرا أساسيا في إضفاء البعد الانساني على شخصيات الزروالي. فسواء تعلق الأمر بالمتصوف أو الطبيب أو الملك. يبقى العشق هو الجانب الآخر في المعادلة بالنسبة لشخصيات تواجه تحديات ذاتية وموضوعية كبرى. لذلك تحمل كل مسرحية نداء عميقا إزاء امرأة يراد لها أن تكون الملاذ أو الحضن الدافئ، أو بالأخرى الرمضاء التي يستجار بها من نار الحيرة والقلق الوجودي في «كدت أراه»، ونار الغربة وانعدام الاستقرار النفسي والمادي في «الأسطورة»، ونار الخيبة والانهزام في «رماد أمجاد». تتعدد الأسماء والمسمى واحد. شافية أو ياسمين أو مريم نساء حاضرات في الغياب، غائبات في المشهد، لكن حاضرات في الحكاية، حكاية رجال قدرهم أن يخوضوا تجارب حياتية أساسها التحدي، تحدي النوازع الذاتية بالنسبة لعبد الجبار النفري، وتحدي مجازفات المهنة الطبية بالنسبة لابن سينا، ثم تحدي مكر التاريخ بالنسبة لأبي عبد الله الصغير، وتبقى المرأة في هذا الخضم بؤرة للمفارقات لا يتحقق التحدي دون هروب منها، لكنه لا يكون ممكنا أيضا خارج جاذبيتها. وأعتقد أن المسرحيات الثلاث قد نجحت في إيصال هذه الصورة المفارقة للمرأة، والمؤثرة في شخصياتها، ولو من خلال استحضارها في متخيل المحكي المسرحي.

كل هذه الإشارات التي تبلورها هذه القراءة في تجربة الزروالي المسرحية، تؤكد أن الريبوتوار الأخير لهذا الفنان يحاول أن يؤسس لرؤية فنية وفكرية متجانسة ومتناسقة، منطلقها أن المسرح كتابة أدبية راقية أولا، وأنه رهان فكري وثقافي ثانيا، مهمته أن يحرر الإنسان المعاصر من إكراهات مجتمع الحداثة وضغوطه المادية والمعنوية، وأنه طقس مقدس ثالثا، يستلزم أن يعد له الفنان العدة الجمالية الجديرة بتحقيق هذه القدسية. صحيح أننا نختلف مع الزروالي في بعض التفاصيل المتصلة بعناصر الفرجة أحيانا، لكننا لا نملك إلا أن نعبر له عن تقديرنا لاختياره الفني الفردي ولتجربته المسرحية المنتظمة ولحضوره المتنوع على خشبة المسرح المغربي منذ أكثر من أربعة عقود، ولطوباويته أيضا، أليس الفنان الذي يجعل حياة بكاملها، في عالم اليوم، في خدمة المسرح، كائنا طوباويا؟!



---

*كاتب من المغرب

تجليات المكان في القصة القصيرة

(مجموعة «البدايات»[1] نموذجا)

د. أحمد زنيبر *

يعتبر الكاتب إدريس الخوري، من الأسماء البارزة في المشهد القصصي بالمغرب، بالقياس إلى ما راكمه من أعمال إبداعية تروم النبش في هذا الجنس الأدبي، لغة وتصورا وبناء. كما أن ما عرف عنه من إيمان عميق بجدوى الكتابة، ودورها في تعرية الواقع الحلو/المر، جعله أكثر التزاما بقضايا الإنسان وما يعانيه من قهر وقمع وكبت وغربة وما شابه. ولما كان الكاتب بهذه الصفة الأكثر التصاقا بالواقع وتمظهراته المختلفة، فقد كان أيضا أكثر ارتباطا بالمكان، في ارتباطه بالشخصية والحدث.

وتبعا لذلك، لم يتخذ الكاتب المكان، بوصفه مكونا قصصيا في بناء عالم الحكاية فحسب؛ وإنما بوصفه فضاء لا يخلو من حساسية ورمزية وجمالية أيضا. ولعل مجموعته «البدايات» خير مثال يمكن، من خلاله، ملامسة هذا البعد المكاني واستخبار تجلياته وإبراز دلالاته. فماذا عن هذه المجموعة؟ وماذا عن موضوعاتها؟ وبالتالي كيف تم التعامل مع عنصر المكان داخلها؟..

تزخر مجموعة البدايات بفضاءات مكانية خصبة تتسم بالتعدد والاختلاف؛ الأمر الذي يفسر، بشكل من الأشكال، كبير العناية التي يوليها الكاتب لهذا الجانب القصصي الهام، ليس فقط في هذا العمل؛ بل في سائر أعماله الحكائية.

لقد سعى الخوري – فما يظهر – إلى توظيف كل أنماط الفضاء الممكنة، حيث توزيعه لها في جل نصوص المجموعة، تبعا لتنوع الوقائع والأحداث التي يريد الإفصاح عنها. وعليه نجد تشكيلة الفضاء عنده- اعتمادا على الوصف طبعا، تنبني بصورة عامة، على متوالية من المشاهد المتناقضة والمتكررة والمفصلة. وهذه المشاهد الوصفية هي التي تمكن العين القصصية من خبايا النفس البشرية من خلال لغة المكان من جهة وتجليات هذا الأخير من جهة ثانية.

فهل كان الخوري، وهو يقدم أمكنته، أمينا في تناول الأشياء في هيئاتها وأحوالها كما تظهر في العالم الخارجي، فوصف هذه المظاهر وصفا بصريا أم أنه استخدم هذا الوصف استخداما جماليا عبر عملية التحويل؟

يتبين، بعد عملية القراءة، أن الفضاء المكاني الذي يبدو مسيطرا على ما سواه من الأطراف، ومهيمنا بشكل بارز، على المجموعة هو الفضاء المديني، بكل ما تحمله كلمة «المدينة» من معاني ودلالات. فهو الفضاء/المركز والمتضمن لفضاءات أخرى جانبية كالشارع والحي والمقهى والعمارة..وغيرها من الأمكنة التي تشكل في النهاية، بنيات صغرى للبنية المحلية الكبرى(المدينة).

وهكذا نلمس زيادة هذا الفضاء المديني، إذا نراه يزحف بكل ثقله على أرضية المجموعة. وكأنه ينقل ذلك الإحساس الذي يعكس مدى الأهمية التي أصبحت تحتلها المدينة حاضرا، كهوية مكانية مركزية، بعد أن كانت مجرد هامش ومحيط أيام الصدام الوطني، حيث كانت الزعامة لفضاء القرية. هذه الأخيرة- كما تبين- لم تظهر في البدايات «إلا كضيفة شرف من خلال نص قصصي واحد ووحيد هو نص(علاقات: ص ١٢٩).

ولعل جنوح القاص، الواعي أو اللاواعي، إلى تهميش المجتمع القروي قصصيا ومركزية المجتمع المديني، هو إعادة إنتاج لما هو حاصل وتكريس له. هو «علامة قصصية» تؤكد «العلامة الإيديولوجية» على رأي الناقد نجيب العوفي(٢).

فلنتتبع إذن معالم هذه الفضاءات الواردة في نصوص المجموعة، مبينين كيف ارتبطت هذه الأمكنة القصصية بأهم عنصرين هما: الشخصية والحدث.

١ - فضاء المدينة:

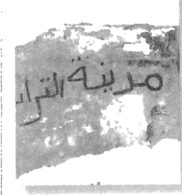
تشغل المدينة حيزا مكانيا كبيرا، يعكس تلك الحظوة التي أفردها الكاتب، لهذا الملفوظ القصصي، من خلال تتبعه الدقيق لمختلف الأشياء والعلامات، وما تلتقط عيناه القصصية من مشاهد ووقائع، فيصورها تصويرا فوتوغرافيا يشمل بعض التفاصيل والجزئيات الخارجية توهم القارئ بموضوعية ومعقولية ما يصفه أو يحكيه. والمدينة التي يعنيها الكاتب، في هذا السياق، هي مدينة الدار البيضاء. وقد تم الإعلان عنها، غير ما مرة، في نصوص المجموعة، من ذلك قوله: «كان عبدو يسير في شوارع الدار البيضاء المزدحمة...» ص٥٢. أو قوله: «وهكذا هربت من هذه العائلة متوجهة إلى الدار البيضاء...»ص١٠٣.

إنها الدار البيضاء إذن، فضاء النشأة. مدينة أهم ما يميزها جانبها الاقتصادي الذي يجعل منها قلب المغرب النابض. كما أن المساحة الجغرافية، التي تتوفر عليها البيضاء تمكنها من احتضان أكبر تجمع سكاني. وهذا يعنى أنها خلية اجتماعية تمج بشبكة من العلاقات والتناقضات، وبالتالي، تكرس الفروقات الطبقية بين الفئات الاجتماعية، وتتركها حبيسة الصراع والصدام. هذا الوضع الذي يسم هذه المدينة الضخمة، يجعل الإنسان البيضاوي، والمغربي بوجه عام، يفقد هويته داخل فضائها المترامي الأطراف،

مسلوبا بمظاهرها المتعددة والمتنوعة، الشيء الذي يؤدي به في النهاية إلى فقدان توازنه.

نقرأ في قصة (الأيام الرمادية) المقطع الوصفي التالي: «تتمطط المدينة طرقات وشوارع وأزقة وأضواء وبنايات عالية وبنايات واطئة، تتمطط فقرا وغنى، في هذا المساء ستعلن المدينة عن نفسها بمنتهى الوقاحة، الفتيات يسرن جماعات والشبان جماعات والجميع يراقب الجميع من طرف خفي» ص٥٥، حيث يقدم الخوري المدينة كوحدة كبرى تضم وحدات دنيا كالطرق، والشوارع، والبنايات، علاوة عن كونها تمثل فضاء مكانيا منفتحا يسع كل البشر، على اختلاف أجناسهم وطبقاتهم الاجتماعية. بعبارة، هي فضاء مكاني يحتفل بكل التناقضات الممكنة. ويستمر الخوري في تقصي هذا الفضاء، فيخصص له مشاهد وصفية لا تخلو من بعض الإسقاطات الذاتية والإيديولوجية أحيانا، حيث تبدو المدينة راكدة وراء شؤونها غير عابئة بالبشر، ولا تهتم إلا بنفسها... فتعطي المرء إحساسا بالغربة والضياع. وكيفما كانت هوية هذا المرء فالمدينة «لاهية، محمومة، تسابق نفسها بنفسها» ص٤٨. إنها مدينة كبيرة لا تعرف الأحياء ولا تعرف الموتى، مدينة سرطانية لا تمضي إلا لنفسها، على حد تعبيره في موضع آخر، خارج عن هذه المجموعة المدروسة.

وجريا وراء استكمال الصورة الحقيقية لهذه المدينة/الفضاء، نجد الكاتب يسمو بوصفه إلى مستوى أعمق، فتراه يقدم المدينة في علاقتها الحميمة مع الناس، حيث تتعرى الأشياء وتتكشف الغوامض، وتبدو هذه المدينة مدينة طبقية ومتسلطة. ولعل هذا المشهد المنولوجي يختزل هذه النتيجة السالبة: «... وكنت قلت مع نفسي هذه المدينة لا يحلو النظر إليها إلا في الليل أو في الصباح الباكر: في الليل تكون نائمة وحالمة وفي الصباح تستيقظ باكرا وترمي نفسها في الحافلات والطاكسيات. لكن فقراءها هم أكثر ظلما وإنسانية: فهم يخرجون متلهفين على الخبز بلا فطور. نصف المدينة يمشي راكبا، والنصف الآخر يمشي راجلا. حفنة قليلة تستنزف دمائهم وتقطن بعيدا عنهم!» ص٢٢. وهكذا يعيش الفرد، داخل هذه المدينة الطبقية، التي لا حكم فيها إلا للقوي، ولا امتياز إلا للموسع قدره - إلى أن ينتهي به الأمر أن يتساءل عن أمره: «... ثم اعتذر لي عن عدم استطاعته الزواج مني لأنه لا يعرف كيف سيكون مصيره في الدار البيضاء بعد إغلاق كثير من



المعامل..» ص١٠٣.

يتضح، من خلال ما تقدم، أن المدينة البيضاوية، كفضاء دلالي، تكرس عالمها الخاص مقابل تحكمها في مصائر الناس وإخضاعهم لها بصورة أو بأخرى. ومن ثمة، تغدو المدينة مبعثا للضيق والشقاء: « كنت أدخن وأحدق في وجوههم. كان هناك تباعد بيني وبينهم. لكنني تعاطفت معهم جميعا لأنهم مجرد أشقياء في هذه المدينة. بدأت أغير حديثي حتى أندمج معهم رغم أني لست أفضل منهم. كنا جميعا أشقياء» ص١٢٦.

نهاية، إنه إحساس مشترك، ومع ذلك لا يملك المواطن إلا أن يبحث عن ذاته ويحقق وجوده، داخل هذه المدينة/ الإخطبوط، ولو كان ذلك على حسابه «ماذا يعني أنكم لا تفعلون شيئا بالمرة؟ أجاب الرحموني: يعني أنه لا يوجد شيء يمكن فعله في هذه المدينة، ومع الأيام تفرض الظروف على المرء أن ينتهي إلى أن يفعل أي شيء حتى ولو كان ضد نفسه» ص١٠٤.

يتوصل الخوري، عبر هذه الملامسات المكانية، إلى أن فضاء المدينة يموج بمختلف التناقضات الاجتماعية منها والنفسية. إنها فضاء ضبابي وقاتم؛ بل هي فضاء للمجهول ومبعث للخوف. ومع ذلك، يبقى العزم منتصبا لإدراك حقيقة هذه المدينة، والتوغل في خبايا عالم الطبقات الاجتماعية، التي تضمها. ووفق ذلك تتحول الرؤية، عند الخوري، من عرض ماكروسكوبي لأشياء وعلامات المدينة، إلى عرض ميكروسكوبي، حيث يتم التركيز على المظاهر الباطنية لهذه الأشياء والعلامات، ويظل اكتشاف المدينة الهاجس الرابض في إحساس الفرد «سألها الرحموني: ماذا تفعلين هنا بالضبط ؟ أجابت رحمة: أنشرد فقط وأكتشف المدينة وأكتشفكم..» ص١٠٤.

لقد قصد الخوري، بشكل أو بآخر، إلى فضح هذه المدينة الكبيرة، بكل ما تحويه من تناقضات؛ بل أكثر من هذا، عمد إلى إثارة مجموعة قضايا وأزمات تتخبطها المدينة، رغم الصورة الجمالية، التي تظهر بها كمدينة باهرة بهندستها المعمارية وانفتاحها على الحضارة الغربية، من بينها أزمة النقل والسكن والعمل.. وغيرها.فالدار البيضاء إذن، كما رآها الخوري، مدينة كبيرة، متناقضة منفتحة ومنغلقة، في آن، باهرة بروعتها وقاهرة بسلطتها، مظلمة ومنيرة... مدينة ليست ببناياتها وعماراتها فحسب؛ وإنما بكل علاقاتها وامتداداتها. بكلمة، هي فضاء، بقدر ما يثير في النفس انفعالات سعيدة، بقدر ما يصاحب هذا الإشراق سحب سوداء حزينة.

تبقى الإشارة أخيرا، إلى أن فضاء المدينة القصصي، الذي تتحرك داخله مختلف الشخوص ينشطر إلى: فضاء خارجي يتمظهر في الشوارع والدروب والطرقات والأحياء... وفضاء داخلي يتمظهر في الغرف والبيوت...؛ إلا أنه رغم ذلك، يبقى هذا الفضاء بشقيه، فضاء مغلقا. فالمدينة «هي (قفص) أكبر ينطوي على (أقفاص) صغرى. هي قفص طبوغرافي وإيديولوجي أيضا»(٣).

٢- فضاء الشارع:

يعد فضاء الشارع جزءا لا يتجزأ من فضاء المدينة، فهو ظلها ومرآتها. فضاء تنفتح عليه كل الأبواب، حيث يتحرك الناس في فضائه الواسع ويواصلون ديمومتهم عبره ويسجلون نجاحهم أو فشلهم من خلاله. فالشارع بناء على هذا التصور يعني: أكثر من جغرافية، إنه الخيط الفاصل بين عالمين: عالم السر والعالم الجهر، إذ عند عتبات البيوت والمنازل ينتهي عالم الناس السري، ويبدأ عالمهم العلني، حيث يبدأ الشارع، وحيث تتكشف الأسرار، وتعلن الأعماق عن خفاياها: فتصطخب المظاهرات، وتنعقد الأفراح، والجنازات، والاختطافات، والاغتيالات. إنه الشارع النابض بالحياة، كما أنه الشارع المليء بالشباك القاتلة»(٤).

ونحن نسير مع الكاتب في شوارعه النابضة بالحياة والحركة، لا نعثر على أسماء لهذه الشوارع، اللهم إلا ما جاء إيحاء وإشارة. لكنه، مع ذلك، فالمشاهد التي تعنى بوصف هذا الفضاء لا تترك صغيرة أو كبيرة إلا أحصتها، فنجد أنفسنا أمام أرصفته ودروبه وأكشاكه وواجهات متاجره.. وغيرها. كما نلاحظ سعي الكاتب إلى تقديم هذا الشارع في غليانه واحتكاكه بالجمهور. ومن ثمة، كان الشارع، هو الآخر، مكانا فضفاضا



وشاسعا لا تحده العين الرائية. يقول الكاتب: « كان عبدو يسير في شوارع الدار البيضاء المزدحمة، شوارع طويلة وعريضة، وأزقة قصيرة تفضي إلى فضاء مطلق لكنه ثقيل»، ص٢.

وعبر مشاهد وصفية لشوارع المدينة، يطلعنا الخوري على بعض علامات وسمات هذه الشوارع. فثمة «الشارع الأنيق كسكانه» ص١٢. وثمة الشارع الذي «يفضي إلى الحي اليهودي» ص١٣. وهناك الشارع الكبير الذي «يتشكل مثل سيرك رديء، تهتز الممرات لوقع الأقدام المتشابكة» ص٦٤. ورغم أن الشارع يبقى في نهاية المسير، فضاء مرغوبا فيه ومطلوبا؛ فإنه كثيرا ما يثير إحساسا بالغربة وباللاجدوى والعبث. والملاحظ، أن ما يميز فضاء الشارع، كمكان شاسع ومنفتح، تلك المراقبة والمتابعة البصرية، التي يمارسها بعض رواده بعضهم على البعض، بهدف إشباع رغبتهم الفضولية.

والواضح أن الخوري لم يكتف بتقديم شارعه، كإطار وفضاء واقعي فحسب؛ وإنما بذل جهدا في رسم تشكلاته المختلفة ووصف ما يجري داخله من أحداث ووقائع، من خلال الصورة العلائقية، التي تجمع هذا الفضاء/الشارع بناسه وجمهوره على اختلاف مستوياتهم. ولعل أبرز شاهد على ذلك، حدث المظاهرة التي اتخذ أبطالها الشارع فضاء خصبا لها، بوصفه فضاء منفتحا ومتسعا؛ إلا أن هذا الانفتاح والاتساع سرعان ما تقلص، بفعل كبر حجم المظاهرة.

٣ - *فضاء الدروب والأحياء:*

يمثل الدرب، كمكان اجتماعي، رقعة فضائية تتجمع فيها الأسر والعائلات على اختلاف مستوياتها الاجتماعية والثقافية. وبما أن سعي الكاتب كان يتجه نحو فضح بعض الحقائق وكذا التلميح إلى ما هو مسكوت عنه؛ فإن ذلك لم يتأتى له إلا بالمتابعة الوصفية الدقيقة لهذا الفضاء، مظهرا وجوهرا. والدرب في المجموعة، يتخذ أشكالا تختلف باختلاف الطبقة الاجتماعية التي تقطنه. ومن ثم نجد دروبا ميسورة تنعم غنى وترفا ورفاهية وأخرى معسرة يسودها الفقر والقهر. ومع أن الخوري لم يشر، في نصوصه القصصية، إلى درب بعينه؛ إلا أن هذا الفضاء غالبا ما كان يظهر من حين لآخر، ضمنا أو علنا، حيث تتكشف بعض مظاهره وأسراره. فمرة نصاف دروبا ضيقة وأخرى واسعة، ومرة ندخل دروبا جد طويلة تفضينا إلى شارع كبير. علاوة على ما يعكسه الدرب من أجواء نفسية على عابريه، حيث الإحساس بتفاوت من مار لآخر «كان خليل ينتظرني تحت العمارة، لا، بل رأيته عند ناحية الدرب، رأيته يدخن، وينظر إلى الناس باستغراب وربما باحتقار أيضا... الدرب جد طويل حتى ليعدل المرء عن السير فيه» ص١٠.

أما فضاء الحي، فلا يختلف كثيرا عن الدرب، على اعتبار الصلة والقرابة بينهما كفضاءين يكمل أحدهما الآخر. وهكذا نعثر على الأحياء الفقيرة مقابل الأحياء الراقية، كما أن قاطنيه على المستوى الاجتماعي يتطبعون بطباعه ويتصفون بصفاته، ما دام لكل حي مبادئه وعاداته وحرماته ومقدساته الخاصة.

٤ - *فضاء الحافلة:*

جريا وراء المتابعة الوصفية للعالم الخارجي/المدينة، يتخذ الخوري من الحافلة فضاء يمارس فيه وعبره رؤيته النقدية. فداخل الحافلة، بوصفها سيارة شعبية تجول يوميا شوارع المدينة وأحياءها المتعددة، تتم عملية المشاهدة، «أنظر إلى الشارع من نافذة الحافلة المفتوح نصفها..» ص ١١. فالحافلة، بهذا المعنى تمنح القاص مجالا خصبا، أثناء سياحتها اليومية، حيث نجد أنفسنا وكأننا أمام عرض فوتوغرافي أو شريط سينمائي. وهكذا نراه، مثلا، يعطي صورة مجهرية عن تلك الطبقة الاجتماعية البائسة، التي لا تجد بديلا عن هذه الوسيلة، مع أزمة النقل والانتظار والازدحام. دون أن ينسى الكاتب تقديم مجموعة من النعوت تلصق بالحافلة، فهي تارة «رابضة مثل بقرة حرون» ص١٠، وتارة «تسعل وتزحف كسلحفاة» ص١١، وتارة أخرى «تنطلق كأرنب» ص١٢. ناهيك عما يجري داخلها من سلوكيات ذميمة بين الركاب بفعل الازدحام الذي لا يطاق «داخل الحافلة يئن الركاب من ازدحام ومن صعود العرق الغزير حبيبات على جباههم» ص ٥٦. ومع هذا الوضع المماثل، طبعا، يستحيل إيجاد مكان شاغر للجلوس.

ولعل أبرز سمة يمكن إلصاقها بهذا الفضاء السائر هي الضيق والانغلاق، حيث لا يشعر المرء بالارتياح إلا إذا ما غادر الحافلة وتخلص منها «تنفست الحافلة أخيرا في المحطة النهائية، حين دخل عبدو الدرب الطويل ثم شم هواء آخر وأحس بأنه مرتاح لأنه تخلص من الحافلة الخانزة!» ص٥٧. وبالانسلاخ من هذا الفضاء الخانق، يتم اللجوء إلى أقرب مكان كالمقهى، مثلا.

٥ - *فضاء المقهى/البار:*

تعد مقهى المدينة إحدى الثوابت المكانية في فضاء البدايات القصصي. فهي مكان يستقطب كل الفئات الاجتماعية على تنوع مشاربهم وتباين مستوياتهم الثقافية. مكان يلقي الأمان والدفء على زائره من شبح المدينة السرطاني ولو آنيا، لذلك أفرد الخوري لهذا الفضاء نصيبا أوفر في سائر نصوصه القصصية، حيث متابعته بالوصف الدقيق والتحليل العميق. وأهم شيء يمكن تسجيله بخصوص هذا الفضاء كونه يشكل فضاء مستقرا لأبطاله، إذ «ليس للدراري بديل آخر غير المقهى، ففيها يأكلون ويشربون ويتناقشون ويضحكون ويتخاصمون ويقبلون بعضهم بعضا من فرط الحب والضحك والشرب.. كانت المقهى لازمة يومية لهم» ص٦٧ وعليه فلا المدينة ولا الشارع يحتضن الفرد احتضانا حراريا، لذلك تصبح المقهى الملجأ الوحيد، الذي يبعث على الاطمئنان والتأمل والمحاسبة النفسية والتذكر؛ بل مكانا لتفجير المكبوتات وأيضا مكانا للتلاقي والتعرف، من زاوية، وللصراع والتنافر، من زاوية ثانية.

وبناء على ذلك، تتحول المقهى إلى ملتقى لمختلف النماذج البشرية الهاربة من المشاكل والمشاغل اليومية. بعبارة هي (خلية نحل) بتعبير الكاتب نفسه ص١٠٢. ونظرا لما يعكسه هذا الفضاء من علامات موجبة فإنه يغدو مكانا مألوفا ومحبوبا من لدن رواده الكثيرين، فهم «برغبة لا إرادية يكتشفون أن أقدامهم الرخوة تنقلهم من درب إلى درب ومن زاوية لأخرى.. هنا يتواجدون هنا يحسون أنهم يمتلكون هذا المكان وليس أحد آخر غيرهم» ص٩٧.

إضافة إلى ذلك، نجد الخوري يتخذ من المقهى، في مواطن قصصية عدة، نجد الخوري يتخذ من المقهى مكانا للمعاينة والمراقبة، إذ من خلاله يلاحظ الأوضاع والتحركات الخارجية من خلال الواجهة الزجاجية العريضة للمقهى. وقد لا نحتاج الإشارة إلى أن هذا الفضاء، كملفوظ قصصي، لا يختلف عن الفضاء الحقيقي الواقعي من حيث التركيبة الهندسية. فثمة طاولات/ كراسي/ كونطوار/ مرحاض/ مشروبات/ قنينات... ونادل يروح ويجيء بين الزبناء.

وثمة، إلى جانب المقهى، فضاء آخر يقابله ويقاسمه الأهداف، هو فضاء البار/ الخمارة. وأهم مواصفاته أنه مكان مريح تلفه الحرية من كل جوانبه، بل هو مكان للشرب والتدخين والإدمان والثرثرة والتحديق والغمزات ذات المعنى وكذا تفتيت المطلق والغياب الكلي عن العالم.

إنه مكان منفتح على عوالم تختلف باختلاف رغبات المرتادين له حيث «كل واحد يشكل عالما خاصا به، لكنهم

يلتقون في كثير من الأهداف والرغبات: لا وعي بالزمن، لا وعي بالذات، لا وعي بالآخرين» ص ٩٨. دون أن يغفل القاص التلميح إلى ما في هذا الانفتاح المطلق من مظاهر تجسم انحلالا أخلاقيا واضحا يتمثل في سلوكيات بعض الشخوص القصصية/الواقعية.

٦ - فضاء المنزل/الدار:

رغم تعدد التسميات التي حظي بها هذا المكان داخل المجموعة من أبرزها ملفوظ المنزل، البيت، الدار؛ فإنها تلتقي جميعا في إبراز دلالة واحدة مفادها أن هذا الفضاء مكان لابد منه لضمان استقرار الفرد وإثبات وجوده. بعبارة هو مكان/خلية يتجمع فيها وداخلها أفراد العائلة حيث يمارسون بشكل تلقائي علاقاتهم الإنسانية.

وتبعا لذلك، نجد الخوري يتتبع فضاء (البيت) على عدة مستويات تبتدئ بوصف شكله الفيزيقي وتنتهي بكشف بعده الميتافيزيقي الإيديولوجي. ففي قصة (الرجال لا يتشابهون) مثلا، يتم الكشف عن نوع من البيوتات السالبة اجتماعيا تتمثل في دور الدعارة. حيث تمارس داخلها مجموعة من السلوكات الاجتماعية تعكس ما يختزنه الفرد من مكبوتات جنسية شعورية كانت أم لا شعورية. وهو فضاء أهم ما يميزه أنه مكان يسع الجميع ولا يحتضن فئة دون أخرى. إنه «دار كبيرة وناسها كرماء» ص ٣٩. إذ بمجرد الدخول إلى هذا الفضاء الذي هو مكان تعمره نساء بالدرجة الأولى(عيشة، رقية، فاطمة، حادة...) ينفتح الذهن على تأملات خبيثة تولد رغبة جنسية حارة، وهو ما لوحظ على أحد أبطال القصة ذاته حين «انفرد بنفسه في لحظة صمت خبيثة وظل يتأمل ويتفحص البيت ومن فيه» ص ٣٥.

إنه فضاء نسائي يحفل بالأجساد المتوهجة التي تحسن استقبال زوارها القادمين حيث تغمرهم بدائها/إغرائها، ثم تمكنهم، بعد ذلك، من خلوة داخل إحدى الغرف المتجاورة الكثيرة. ولعلنا ندرك من خلال ذلك، أن الكاتب يهدف إلى فضح هذه الظاهرة الاجتماعية التي تنخر أوصال المجتمع، ويحيل إلى بعض أسبابها، التي ترجع تبعا لأسيقة الحكاية/الحكايا إلى الفقر والحاجة. فتصير الدعارة إحدى الموارد اللاشرعية لطلب الحياة، «ورغم الولادة العسيرة لا تستطيع رقية أن تضرب عن الدعارة» ص ٣٧.

أما في قصة (الأيام الرمادية) فيعرض الخوري لبعض المنازل التقليدية ويقدم عنها صورة متكاملة، مما أضفى على وصفه لأجزائها وتفاصيلها بعدا غنيا وجماليا. «كانت الدار غارقة في ركن ما من أركان المدينة القديمة، في باحة الدار بادره رجل قصير ضخم الجثة..أهلا، وأشار له بيده اليمنى إلى بيت الضيوف..» ص٨٥. إنه بيت قديم وتقليدي، يتمرأى عبر الأفرشة التقليدية/ الشكل الهندسي المتميز/ الباحة الشاسعة/ الديكورات المختلفة/ عادات أهله المتوارثة.. وغيرها. بيد أن هذا المكان رغم اتساعه وانفتاحه؛ فإن القادم إليه، وهو عبدو، أحد شخصيات القصة والراغب في الزواج من الزاهية يحس بالضيق والاختناق لأنه وجد نفسه «مجرد غريب عن هذا البيت التقليدي، اسم لا معنى له، اسم بلا رنين عائلي أو اجتماعي» ص٨٦، وإحساسه هذا، إنما تولد عند مقابلته لصاحب الدار/الأب، الذي رفض تزويجه ابنته. وتبعا لذلك، خرج عبدو/الضيف من هذا المكان/ السوق خائبا دون نتيجة...

وأثناء قيام القاص بوصف دقائق هذا الفضاء المكاني، نجده ينزح إلى السخرية أحيانا في تقديم الأشياء. فهو يقدمها مصحوبة بما يماثلها في العالم الخارجي، مثلا «فوق الأسرة الواطئة نثرت وسائد صوفية متراكمة مثل خنازير برية في حظيرة بعد الظهيرة، الأفرشة قصيرة وغليظة مثل امرأة تقليدية من فاس..» ص٨٥. وكأن الخوري بذلك، يسخر من هذا البيت التقليدي بأشيائه، إن لم نقل يسخر من ساكنيه وأهله أيضا.

وفي سياق عرضه للبيوتات العصرية، يلمح الخوري إلى أنها فضاءات سكنية راقية لا تستقبل إلا فئة بعينها، وهي الفئة الميسورة طبعا «كانت العمارة الفخمة، ذات الطوابق الستة، جاثمة مثل أبي الهول حتى خيل إلي إنها ستسقط علي... لقد انتهوا من بنائها نهائيا لكني سوف لا أسكنها أبدا مثل غيري، نحن طبقة منبوذة» ص١٢١. وإذا كانت هذه العمارات/الديار متماسكة وغاية في الفخامة والجمال، من حيث البناء والهندسة، فثمة أيضا من «يسكن عمارة جد عتيقة، جدرانها متسخة ومتشققة وقابلة في أي يوم للانهيار...» ص٢١.

وبالحديث عن البيت، في تجلياته المختلفة، نجد الكاتب يولي عناية خاصة ببعض الطقوس والأحداث، التي تحري داخله. فهو مكان للاحتفال وإحياء الليالي/ مثلا «سيكون عليه الليلة أن يحضر أمسية شعرية ليكتب عنها، ينتهي الشعر ويحضر الخمر، وسيسهر الدراري في بيته حتى الفجر ثم ينسحبون متكئين على بعضهم...» ص٥٦. كما أنه مكان لتقاسم الأسى والشجن وذرف الدموع «وجد الطفل بيتهم مناحة كئيبة جدا، كان النساء يبكين ويعولن، مات مولاي مصطفى وأخذ الطفل يبكي تلقائيا...» ٤٦.

٧/فضاء الغرفة

تعتبر الغرفة أكثر الأمكنة ورودا في فضاء الخوري القصصي، لما لها من موضع حساس ومتميز. فهي أضيف مكان يتحرك فيه البطل/الشخصية القصصية، وتجسيد للعلاقة الحميمة التي تربط هذا الأخير بهذا الحيز المكاني. إنها على حد تعبير باشلار «تشكل عالمنا وجوهر وجودنا إذ فيها نمارس أحلام يقظتنا، ونستشعر الهدوء الوريف الذي نستعيد من خلاله ذكرياتنا المواضي، ونخطط لمشاعرنا»(٥).

وهكذا نجد الخوري يقدم كل ما يتعلق بالبناء الطوبوغرافي للغرفة من حيث الموقع والضيق أو الاتساع؛ بل وما تحتويه الغرفة من أشياء، أكانت وضيعة أم رفيعة. والملاحظ أن أشياء هذه الغرفة أو تلك، تحيل إلى تلك الوضعية التي يحياها قاطنها، فرحا وقلقا، تأزما وانفراجا. لكن، ماذا تقدم الغرفة على مستوى الفعل/الحدث؟ وكيف تتفاعل الشخوص مع هذا الفضاء بوصفه مسرحا يستقطب الحدث/الأحداث؟

٧-١/الغرفة/البيت:

رغم ضيق هذا الفضاء وانحصاره، فإنه يحظى بأهمية بالغة لدى ساكنه حيث يتبدى فضاء محبوبا ومرغوبا. إنه مكان يحفل بالأسرار والمعاني، وفضاء يسمح للنفس الإنسانية أن تتعرى قليلا لتجابه ذاتها بعيدا عن كل رقيب أو غريب «إلى سقف الغرفة كانت عيناه مشدودتين (ليست الغرفة على كل حال غرفة تعذيب) كان يسترخي ويفرغ تعبه اليومي فوق الكرسي الهزاز» ص٢٩. إنها غرفة آمنة وساكنة يعمها الهدوء لأنها في انغلاقها بعيدة عن أعين المدينة «في هذه الغرفة لا يوجد أحد غيره... ابتسم لنفسه وكان على وشك أن يتساءل: هل أنا جميل» ص٣٠.

وهكذا تتلون الغرفة وصفا بتلون الحالات النفسية التي تعرفها الشخصية المحور. وذلك حين تستحضر الغرفة واقعها لتحيا وعيها بنفسها، فتبدو مكانا آمنا لا يفشي الأسرار. وحين تغلق أبوابها ونوافذها يتم مباشرة الفعل/الأفعال دون خوف أو تردد ولأنها كذلك تصبح الغرفة خير ملجأ يقصد إليه هربا من الواقع المر ورغبة في نسيانه والتملص منه «وقامت الزاهية إلى غرفتها الخاصة، تنهدت ولعنت مصيرها مع هذه العائلة



الجاهلة» ص٧٣.

بالإضافة إلى ذلك، تحيل الغرفة إلى فضاء للمحاورة وتبادل الرأي، عبر المناقشة والجدل؛ بل وتبادل الأسى والشجن أيضا «في غرفتها الخاصة كانت الزاهية تبكي، شفقت لحالها لأنها بلا حظ» ص ٧٤. ولعل الأمثلة كثيرة نتلمسها من خلال الحوارات الواردة في نصوص المجموعة.

ومع أن الغرفة تشكل، بصورة أو بأخرى، مكان أمن وبحثا دائما عن الهوية، وكذلك مكان لقاء وإباحية؛ فإنها لم تستطع تقديم كل الحماية لحلم/ أحلام يقظة قاطنيها.

ولما كانت الغرفة سجينة الزمن الواحد والزمن سجين الغرفة الواحدة، فقد كان لا بد لهذه الغرفة أن تتحرر من انغلاقيتها وذلك عندما تفتح نافذتها على العالم الخارجي «أطلت الزاهية من النافذة ونادت على عبدو، تعال، الشمس في الخارج قوية والمدينة مصهدة مثل الفران. لم أقم من مكاني..نادت علي الزاهية مرة أخرى..فانتفضت من شرودي، قمت إلى شرفة النافذة وأطللت: تحت العمارة يقبض شرطي احتياطي على شاب بتهمة مطاردة امرأة متزوجة في الشارع..» ص٧٦. وهكذا تنفتح الغرفة/النافذة على المدينة، ومن خلال هذه الإطلالة يشعر المرء بنوع من الارتياح حيث يشم قليلا من الهواء؛ إلا أنه سرعان ما يسارع إلى إغلاقها حين تحضر إلى السماع هدير السيارات والحافلات والدراجات النارية وصراخ المارة الذي يحطم الأعصاب ويوترها.

٧-٢الغرفة/المكتب:

يرتبط هذا المكان أساسا بالكتابة وبالأشخاص الذين يكتبون «في المكتب وجد عبدو جلول وحده يتصفح الجرائد والمجلات، صباح رمادي مثل كل الأصبحة، عندما رأى جلول عبدو داخلا وضع الجرائد بجانبه فوق المكتب وحياه..» ص٥٩. وعندما نعلم أن أبطال هذا المكان طرف من مكان آخر هو: الجريدة، نعلم أن أبطال هذا المكان هم فئة تحترف مهنة الكلام/الصحافة، وتجشم نفسها تكاليف التعبير عن قضايا الشعب والمدينة. وفي هذا السياق تطرح مسألة الحرية كشرط أولي لهذه المهنة، حرية التفكير وحرية التعبير. فالحرية «جميلة حين توجد وحين تمارسها كالجنس مثلا، لكنها غير جميلة حين تفتقدها ونظل نبحث عنها بالريق الناشف..لأن الإنسان لا يقبل الحوار لكنه يقبل شيئا آخر لا ثاني له: السيطرة على الآخرين والرغبة في اضطهادهم» ص٥٣. فهل الحرية موجودة؟

من ثنايا الحكي، يثير الخوري قضية الاعتقال مع وقف التنفيذ التي يعاني منها هؤلاء الذين يكتبون ما يرونه صحيحا. ولأنهم محاسبون على ما يكتبون؛ فإن سلطة المدينة تحاصرهم من كل الجوانب، وبالتالي فهم مؤقتون فقط، ومهددون يوما ما بالاعتقال الرسمي النافذ «فكر عبدو أن هذه المهنة ممتازة لكنها دون ضمانات، غدا حين سيغلقون الجريدة سيجد نفسه مرة أخرى في الشارع، وحيدا ولا أحد معه سوى كتبه وبضع أصدقاء مبؤوسين مثله...» ص٥٤.

أما عن محتويات هذا الفضاء وتشكيلته الهندسية، فهو لا يخالف ذاته، فثمة مكاتب وكراسي وطاولات وكتب ومجلات وجرائد وورق ثقيل وصور معلقة وأقلام جافة «كانوا جالسين..لا يتكلمون بأفواههم لكنهم يتكلمون بأعينهم يحنون رؤوسهم على أوراق بيضاء والأقلام الزرقاء الجافة في أيديهم» ص٥١. بالإضافة إلى أغلفة الرسائل والمرسلات المليئة بالشكوى التي ترد هذا المكتب وتكتسه، الشيء الذي يجعل قطع العلاقة مع هذا المكان وزواره أمرا مبررا.

٧-٣الغرفة/السجن:

يعد هذا الفاء من بين الفضاءات المعادية التي تعلن دوما عن حرب ضروس ضد قاطنها، من خلال عتمتها وبرودتها ومساحتها الضيقة وهندستها المخشوشنة... فهي غرفة ليست بالأليفة ولا بالرحيمة، وإنما هي من الغرف الضيقة المغلقة المنحصرة «إنني هنا بالذات، داخل هذه الزنزانة الضيقة جدا والقذرة جدا والكريهة جدا. حيث يشرشر الماء فوق رأسي وتنبعث روائح كريهة ليست ثمة إلا ثقب صغير في الزاوية يشكل ما يسمى بالمرحاض... لقد صنعوا هذه الطريقة العجيبة حتى يفقد المرء ذاكرته» ص ١٢٤.

ومن هنا يصبح هذا المكان مكروها يشعر فيه المرء باليأس وبالاختناق. إنه سجن للنفس البشرية، ومكان يحفل بكل مواصفات القمع والعنف واللاإرادة « أسمع الإقفال تفتح وصرير الأبواب الحديدية حيث يرمي المعتقلون داخلها بلا هوادة... البعض منهم يدخل بإرادته، والبعض الآخر يرفض فيدخل إليها بعنف: آي.. زد واسكت» ص ١٢٤.

وهكذا، كثيرا ما أثار، هذا المكان في نفوس كل من دخلوه، خطأ أو شبهة، حقدا وكراهية، لأنه مكان لا يطفح إلا بالمشاعر الخائبة والقيم السالبة «أنا نفسي لا أدري، لقد خرجت من البيت لأستقل التاكسي ثم فوجئت أنني داخل زنزانة» ص ١٢٥.

وإن كان الخوري قد أفلح في رسم صورة متكاملة لهذا الفضاء/المعادي، من خلال تركيزه على بعض التفاصيل والجزئيات، فإن ذلك يعني الإفصاح، بصورة أو بأخرى، عن أحد الجوانب الهامة التي تمس قضايا الشعب.

فحيثما تمتد يد السلطة تعلن موقفها تجاه كل من شد عن طوقها بواسطة القمع والإرهاب و كبت الحريات، بل وبشتى الممارسات اللاإنسانية التي يتلقاها المواطن من طرف القانون. إذ ذاك تحضر الشرطة، فالاعتقال ثم السجن الذي يحيل أخيرا على الموت والاندثار. «وكان قابعا في زنزانة مظلمة: لا يقرأ الجرائد لأن الجرائد ممنوعة. لا يقرأ الكتب لأن الكتب ممنوعة، فقط كان يلعب الكارطا ويأكل آكلا سيئا» ص ١١٨.

نتبين من خلال ما تقدم، أن هذا الفضاء/الغرفة بأنواعه الثلاثة، يزخر بكثير من التناقضات. فهي غرفة منفتحة ومنغلقة- مظلمة ومضيئة- أليفة ومخيفة- بعيدة وقريبة- مجهزة ومهملة- مريحة ومعذبة- محبوبة ومكروهة- منعشة ومقرفة.

٨/فضاء البحر:

لا أحد ينكر ما للبحر من أهمية قصوى بالنسبة للبشر والحيوان. فهو مبعث كسب للصيادين، وكنز ندي للغواصين وصورة لخالق هذا الكون عند رجال الدين. بعبارة هو مكان يحمل سر الحياة وأفق طافح بالأسرار والدلالات، وقد تم حضور البحر كفضاء خارجي في المجموعة من خلال قصة (بعد الظهيرة) «هنا البحر بساط أزرق متموج كجسد امرأة بورجوازية متخمة، البحر يغرب الأطفال والفتيان بالارتماء في أحضانه دون خشية الصخور والنتوءات المرئية وغير المرئية، المد يجيء ويذهب والعالم يحتفل بهذا الزوال» ص١٣.

إنه فعلا، مكان له أهميته الطبيعية، وقد برع القاص في وصف ذلك حين قدمه لنا في ألوان زاهية تعتمد الصور والتشبيهات تنم عن قدرة خيالية ملموسة. وهذه الميزة الطبيعية هي ما يجعل من هذا الفضاء خير ملجأ يقصده الفرد هربا من العيون المطاردة. «فهذا المكان نفسه رغم عريه، بعيد عن المدينة، وعن عيون المدينة» ص١١٣. آنذاك تتم المتعة ويسبح الخيال في اتساعه ورحابته، وتنعم النفس بأجوائه المنعشة، حيث الشمس والموج والانطلاق...

وإذا كان البحر عند البعض مكانا

للاستحمام والانتشار فوق الصخور طلبا لأشعة الشمس؛ فإنه عند البعد الآخر أنسب مكانا للعزلة والسير بالذات أبعد الحدود. «قال الفتى بصوت عال: ما أجمل أن يفعل المرء شيئا ذاتيا في الهواء الطلق» ص١١٤. ومثال ذلك أن تتبادل الأنخاب مع الأصدقاء على مرأى من العالم «وحده الفتى نصف عار يتحدى الشمس بظهره ويرفع الزجاجة المليئة بذلك السائل الأحمر، ويقول بصوت عال: واع.. يصب لنفسه كأسا ويسب أشخاصا غير موجودين...أراد الفتى أن يسجل انتصارا على نفسه، وهكذا طلب من زميله الإسراع في سرب الكأس..» ص١١٥.

البحر، إذن يعطي إحساسا بالحرية، هذه الأخيرة لا شك أنها تتيح للفرض مناجاة معينة، وهذه الأخيرة بدورها لا تتم إلا عن طريق الخمرة في محاولة تحطيم جدار الصمت «لم يكن الفتى يعي ما يفعل، لكنه كان سعيدا بأنه يشرب الخمر» ص١١٧. إلا أن الحالة النفسية لهذا الفتى الشارب سرعان ما تؤدي به إلى ما لا يحمد عقباه حين يتحول انكساره إلى هزيمة وتقهقر «كان الفتى ينهار وهجم عليه أحد أصدقائه ولوى له ذراعيه وراء ظهره مثل شرطي وأوقفه بعنف حتى ارتج الفتى ثم أفرغ فيه قميصه وبدأ الفتى يبكي... وفيما الأطفال ينظرون كان الفتى قد أضحى فرجة عمومية» ص١١٨.

نهاية، يكون البحر مكانا بلا حدود ولا جدران، وفضاء رحبا يحتضن الجسد الإنساني ليكشف هذا الأخير عن طاقاته الجوانية ويعلن عن حضوره من خلال ممارساته الحرة الطليقة التي يقوم بها. لكن متى يعي المرء جسده؟ وكيف يجتهد في إثبات وجوده وكينونته؟

٩/*فضاء الجسد*

لقد تمت الإشارة سابقا إلى ما يشكله فضاء الجسد لدى الفرد من أهمية مركزية ورمزية. فمنذ خروج الجنين من رحم الأم، كفضاء أولي، يبدأ الإحساس، بعد فترة زمنية معلومة، بهذا الجسد وبكل ما يتصل به من أشياء في العالم الخارجي «إنه الآن أمام المرآة...وكان يبدو أنه لا يريد أن يغادرها حتى يتحقق من اكتمال جسمه» ص٣٠. وهكذا، عندما تكبر المدارك وتنمو الحواس يكبر معها الإحساس بالجسد وبأهميته، وربما بذلت جهود قصوى لكي يحافظ الفرد على سلامة جسده حتى يبدو أكثر اتساقا وانسجاما «لماذا لا يهتم بنفسه؟ أمام المرآة رأى نفسه من جديدي وتحقق من أن كل شيء على ما يرام وأنه صغير



بالنسبة للبعض ومقرف بالنسبة للبعض الآخر ومكروه بالنسبة للبعض، لكنه جميل بالنسبة إلى نفسه» ص٣١.

ولما كان الجسد بهذه الأهمية، كفضاء يضمن دلالات عميقة، فقد ارتبط وجوده، أساسا، بالامتلاك والرغبة، وباتت الحاجة إليه ملحة كالماء والهواء «الجسد جميل وكذلك هواء البحر والغابات...الجسد من الكتاب الآن، أفضل من البار... أفضل من الشارع والحافلة..» ص٥٨. إنه دعوى إلى سفر مطلق وتحقيق للذات «كانت الزاهية تحس الانتشاء والدفء يسريان عبر أوصالها المتقطعة كشجرة عطشى، وتخيلت أنها محمولة إلى عالم آخر وردي، وقد نسي عبدو نفسه فوق جسد الزاهية، لكن الزاهية كانت قد رغبت في ذلك» ص٥٨.

وبالرغبة، إذن، يشتعل الجسد وينادي على نظيره لتكتمل اللذة، وتدب النشوة في سائر الأعضاء « بدأت أتلمس وجهها، عنقها، صدرها، نهديها، بطنها، نزلت إلى المنطقة المحرمة ثم فخذيها، كانت صامتة وعيناها مغمضتين، أخذت تتنهد. كانت تحس النشوة تسري في جسمها وكنت أنا كذلك، انقلبت إلى جانبها وغطيتها بجسمي الثقيل» ص٨٢. وعليه، يشكل الجسد/الأنثى العنصر الفعال والجانب الأكثر إغراء والأكثر شبقا. فهي البدء والختم في ذات الوقت «مرت فتاة جميلة فرآها البعض من الداخل في حين اشتهاها البعض من الخارج» ص١٠٠.

وكثيرا ما تمتزج الرغبة الجسدية بعامل خارجي -كأس خمر أو سيجارة محشوة مثلا- فيشتعل الرأس اشتعالا. عندها يغيب الإحساس بالأشياء، ويفقد الجسد تواصله مع ذاته ومع الآخرين، فيخيل إليه أنه يسافر إلى عوالم أخرى، فيطلب المزيد والمزيد؛ بل يتحول إلى كائن بشري غريب ممتلئ لحما ورغبة «جلست رحمة وطلبت كأسا أخرى وحقها من سيجارة أخرى واتكأت على مسند مدسم وأحست أنها غير موجودة نهائيا في هذا المكان، كانت رحمة تختفي عن العالم» ١٠٧. وهكذا تتفتق الرغبة إلى الماء والبحر والحياة. وبالاستجابة، طبعا، يخفت هدير الجسد ويعود إلى رشده وهديه أما إذا فقد الجسد حرارته وأصابه البرود، وعجز عن تحقيق هويته، فإن الرغبة تصبح بلا معنى، لأنها ستفقد حرارتها وهويتها هي الأخرى أو على الأقل ستكون صادرة من طرف واحد.

وإن لم يستطع الجسد تحقيق ذاته أو أن يكون جسدا حقيقيا، كأي جسد في العالم، فمعنى ذلك أنه يعلن عن صمته وموته، وبالتالي عن حاجته إلى مكان يخفي فيه بروده وجموده. ولعل المكان الأنسب إليه وقتذاك هو المقبرة.

١٠/*فضاء المقبرة:*

يعد القبر المثوى الأخير الذي يجله كل إنسان ذاق الموت. إنه مكان الاستقرار النهائي حيث الهدوء والسكينة. مكان لا يضيق بمن قصده؛ بل ينفتح له ويحتضنه، مريحا إياه من عذابات الدنيا ومتاعب الناس «أنزلوه النعش بكل رفق، وبكل أدب وبكل خوف كذلك. وفي النهاية حمدوا الله الذي أراح مولاي مصطفى من عذاب الدنيا» ص٤٥.

بداية المقبرة إذن معناه نهاية المسؤولية وغياب تام عن باقي المكنة وترسيخا لذلك لم ينس الكاتب الإشارة إلى ما يعترض هذا الفضاء من ممارسات وسلوكيات تبتدئ بعملية الحفر «تراجع الرجال المشيعون إلى الوراء ليفسحوا المجال لحفار القبور الذي كان نصفه العلوي عاريا» ص٤٥. وكذا الإشارة إلى جانب الفقهاء المتطفلين الذين يتخذون من القرآن مشروعا للارتزاق في هذه المقبرة بالذات وفي المقابر الأخرى بالمدينة الكبيرة» ص٤٥.



هكذا يسلم المرء للقدر، رافعا رايته البيضاء، تاركا وراءه كل شيء مستصحبا معه نعشا خشبيا وثوبا أبيض ليس. بعبارة، تبتدئ مسيرة الإنسان بقبر (الرحم) وتنتهي بقبر آخر (الأرض) مع فرق في الحمولة الدلالية نثبتها في المعادلتين التاليتين:

١ - رحم + جنين ينمو = جسد حي يتواصل (حياة)

٢ - قبر + جسد متوقف = جثة فانية تتآكل (موت)

نلاحظ أخيرا، أن هذا الفضاء هو الآخر ينبني على تناقض بائن. فهو فضاء منغلق ومنفتح في آن. لكنه رغم هذه المفارقة فإنه «ليس ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر منفتح في الفن. الفرق

الوحيد بينهما من حيث كونهما مسميين في الطبيعة، أما عند الفنان فقد يكون أكثر ضيقا مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة»(٦).

١١/فضاء القرية:

تعد القرية نصيا آخر فضاء قصصي ورد في المجموعة. وهي فضاء مفتوح ومتسع اجتهد الخوري كثيرا في وصف جزئياته وإبراز مظاهره وتجلياته. إنه فضاء قرية فقيرة لكنها تشغل مساحة كبيرة، وتتألف من بيوت متناثرة ومستقلة «هي ذي قرية سيدي المكي: بياء وفقيرة منتصبة عند القمة يهدر البحر تحت سفحها» ص١٣٤. وبانفتاح هذا الفضاء فإنه يمتد إلى حيث الحقول والأحواش والبحيرات والمنحدرات والأكواخ المتباعدة والطرق الملتوية إلى آخره، الشيء الذي يفصل بجلاء عن جغرافية هذا المكان الطبيعية، لكنه سرعان ما ينغلق على نفسه وعلى عاداته وعلى صراعاته الاجتماعية الدفينة حيث القهر والقمع والمفارقات الاجتماعية «هاهو أخيرا فضاء سيدي المكي: دار خشبية، تفصلها طرق ملتوية عن الفيلات والشاليهات الفخمة، دور حقيرة لا تستطيع أن تتجاوز حدودها» ص١٣٤.

وتجدر الإشارة، إلى أن الفضاء/القرية يزخر فوق هذا، بماض مجيد وتاريخ تليد يكشف عن الفترة التاريخية التي عرفها أيام الاحتلال الأجنبي(و) «يمكنك أن تسأل البحراوي عندما يأتي، إنه يملك تاريخ وحاضر هذه القرية» ص١٣٥.

كذلك، لم ينس الخوري وهو يعرض لهذا الفضاء التركيز على بعض الخصوصيات التي تميزه عن غيره من الأمكنة. فثمة طرق جد صعبة تجعل السير فيها شاقا ومتعبا «...وهذه الطريق التي ندخلها الآن تتوسطها قنطرة قديمة تنطلق بنا هبوطا إلى منعرج ترابي ثم إلى منحدر معبد، ثم مباشرة إلى طريق هضبة مرتفعة ارتفاعا نسبيا» ص١٢٩. لكنه رغم عناء الرحلة، فأهلها مضيفون وكرماء، ابتداء من الكلب مسعود حين «يهز ذيله فرحا بمقدم صاحبه.. فيقفز نحو ذراعه..ولسانه مدلى طويل كقطعة شكولاطة مثلجة» ص١٣٥. إنه يقوم، على كل حال، برسميات الترحيب الضرورية ما دام صاحب البيت البحراوي» لا يمكث في البيت إلا نادرا فهو يتجول في القرية لإصلاح ما يمكن إصلاحه في الدور والأكواخ والفيلات» ص١٣١.

أما عن مواصفات هذا المكان الذي شغلته شخصيات القصة القصيرة، فهو كوخ أرضيته مترية «ورائحته داكنة تنبعث من كل جانب أشبه برائحة مخزن الحبوب، رائحة ساخنة وعطنة نوعا ما» ص١٣٥، لذلك كان فتح الأبواب والنوافذ أمرا ضروريا لتجديد المكان.

وينتهي الخوري إلى إثبات بعض الحقائق المرة التي تعيشها القرية وسكانها. فهي لا تتعيش إلا من خيرات السمك ما دام البحر بمحاذاتها، كما أن أهلها لا يقومون إلا بدور الحراسة للدور والشاليهات، التي ليست لهم طبعا، وإنما بعضها للمغاربة وبعضها للأجانب» ص١٣٥، بل الأفظع من هذا ما يأتي في هذه الخلاصة «سرنا بعيدا داخل الأكواخ، رأينا الأزبال منتشرة فقالت نادية إن مهمة السكان في هذا الفصل هي جمع الأزبال..» ص ١٤١. وهو ما يحيل في نهاية المطاف، على عزلة هذا الفضاء وهامشيته.

خلاصة:

هذه هي أهم الأفضية المكانية التي وردت في مجموعة «البدايات» وقد تم تدرجها - كما يلاحظ- من فضاء مديني خارجي إلى فضاء داخلي ففضاء قروي.

وإن كان اقتصارنا على فضاءات دون غيرها؛ فلكونها بارزة ومهيمنة ليس إلا، حيث نالت حظا أوفر من الوصف والمتابعة الدقيقة في حين أن ما تبقى من أمكنة واردة في المجموعة كالحديقة والغابة والمسبح وغيرها، كان يشار إليها تلميحا فقط، الشيء الذي جعلنا نصنفها في خانة الأمكنة المهملة وصفيا، وإن كانت أكثر ظهورا في مجموعات الخوري القصصية.

خاتمة:

حاولنا في هذا البحث، إبراز ما للمكان من قيمة فنية وجمالية لدى الخوري كما تجلت في «بداياته». فتلمسنا، بصورة عامة، أثنا التحليل، سير الكاتب بأمكنته نحو أبعد الحدود. إذ تم عرض هذه الأمكنة وتدعيمها على عدة مستويات وبألوان وصيغ تعبيرية متباينة.

وعليه، كانت التجربة القصصية عند الكاتب أضواء كاشفة عن وعي القاص المستمد من الواقع الذي يتحرك داخله. فتمثيل الواقع، كان الهم الشاغل لدى الخوري يظهر ذلك من خلال اعتماده الصورة الفوتوغرافية للأشياء والعلامات كما هي في العالم الخارجي، والتي تطغى في قصصه بشكل لافت للنظر. إنها كتابة بصرية تصف حركية الواقع وصيرورته، وتأبى بحال من الأحوال الترفع عن موقع طبقتها، بل إنها تسايرها فنيا واجتماعيا حد تعبيره

ولما كان المكان أحد المكونات الهامة التي تساهم في عملية احتضان الشخوص والأحداث، فقد تعومل معه، ليس فقط كجغرافية، وإنما كفضاء يحمل دلالات أعمق من خلال التفاعلات التي تنشأ بينه وباقي العناصر الأخرى ففضاء المدينة بصراعاته وتناقضاته الكثيرة ما هو إلا شكل من أشكال التسلط التي تمارس على الفرد وتعمل على خنقه رغم ما تظهره من علامات الانفتاح فالمدينة تتحكم في الناس وتقرر مصائرهم.

وعلى اعتبار أن المدينة فضاء خارجي، فإنها تنفتح على فضاءات خارجية أخرى لا تقل أهمية، كالدروب والأحياء والبحر والشارع الذي يعتبر أكثر الأمكنة احتفالا بالبشر لكنه حين يشعر المرء برحابة المدينة وشساعتها فإنه يكون مضطرا في تحركه ورصده للأحداث والوقائع لأن يلج أماكن متعددة كالمقهى والبيت والحافلة..وغيرها. عندها، يتلون المكان بتلون الحالة النفسية التي توجد عليها الشخصية التي بدورها تختلف نمطيتها الاجتماعية باختلاف بنية المكان هذا. وهكذا كان الانتقال من مكان إلى مكان يصاحبه تحول في الشخصية. فالاتجاه إلى الغرفة مثلا والانحباس داخلها ما هم إلا تعبير عن انعدام التواصل بين هذه الشخصية العالم الخارجي. ومن ثمة كانت هوية المكان جزءا من هوية الشخصية القصصية نفسها.

إن إدريس الخوري بتعرضه لهذه الأمكنة وغيرها، يعرب بكامل الجرأة عما يعانيه الإنسان من أزمات نفسية واجتماعية واقتصادية. وبالتالي فقد نجح في تحسسه الدقيق وإدراكه العميق لدلالة ورمزية المكان حيث نعثر على مقاطع وصفية تجعل من هذا المكان أو ذاك صورة ورمزا يتجاوز ذاته كإطار وخشبة. فيظهر المكان تبعا لذلك، «شخصية» قصصية داخل المجموعة.

* باحث وناقد أدبي من المغرب

الهوامش والإحالات

١ - إدريس الخوري. البدايات. دار النشر المغربية

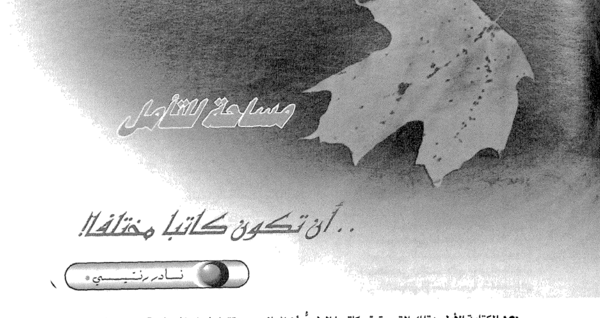
٢ - نجيب العوفي. مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية. المركز الثقافي العربي. ١٩٨٧. ص٥٧١

٣ - نفس المرجع. نفس الصفحة

٤ - منيب محمد البوريمي. الفضاء الروائي في الغربة. سلسلة دراسات تحليلية. دار النشر المغربية. ١٩٨٤. ص٢١

٥ - غاستون باشلار. جمالية المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع. ص٦٠

٦ - ياسين النصير. الرواية والمكان. الموسوعة الصغيرة. دار الحرية للطباعة.ع٥٧/ ص١٢٥



.. أن تكون كاتبا مختلفا!

نادر رنتيسي *

بعد الكتابة الأولى؛ تلك التي يتوقع كاتبها الطريُّ أن العالم سيستقبلها، راجفا، على قدم واحدة..، يبرز سؤال مُر يلازم المبدع في مروره بأجيال مختلفة: أن لمَنْ نكتب؟

.. **وكثيرا** ما نتحايل على السؤال، بالقليل من المجاز، المدّخر لكتابات أكثر جدوى، أن القارئ لم يعد يجد، في سباق المادة المحموم، وقتا لترف القراءة..، وأن الكثيرين، ممّن كانوا سيصبحون قراءً مفترضين، استحالوا كائنات رخوة سريعة التلوُّن بما ينعكس عليها من الضغط الخاطف على «الريموت كنترول»!

يستبق الكاتب نشر كتابه الأول بأحلام يقظة يبدو فيها ضجرا من الرسائل الالكترونية، الدبقة، في إطرائها رغم برودة الوسيلة. لكن ذلك يبدو عاديا، ومبعث سأم، خاصة إذا ما تعلق الأمر، في حلم آخر، بفتاة تتحيَّنُ شاعرا يغرر بها، ويقنعها بعد قبلة جافة، أن مجرى دورة الأرض قد استوى ولم يعد هناك ميلان لغربي على شرقي..، وأن مسار المجرى قد اجترح في ديوان قيد الطبع!

.. **وأحلام** كثيرة، كبيرة، وقليلة.. لكنّها ليست أقل من توقع الكاتب، ليلة الصدور، أن تختنق البلد بمواكب النواب في طريقها إلى جلسة عاجلة في البرلمان المحلي لتدارك أعراض جنوحه غير المحسوب في الثالوث المحتقن!

كتاب وآخر، في مطبعة وأخرى، تتقلص الأحلام عضلة واهنة بالكاد تستجيب لإشارات الدماغ البارد بحمل القلم لكتابة عاشرة ترمى مثل كرة في البرية.. فلا تعود أبدا.

ومن أطراف الوطن الكبير إلى أطرافه، يموت «المؤلفون» لا وفق نظرية رولان بارت الشهيرة..؛ بل من فرط الصراخ بلا صدى يشي أن هناك من يحمل الكتاب من مستودعات عامرة بشتى صنوف الكتب والقوارض.

لكنَّ في كلِّ طرف من الوطن الكبير، ثمة استثناء بكتابة أكثر طموحا مما توقعه الروائي الفرنسي ميشال بوتور مرة بقوله: نكتب دائما في سبيل أن نُقرأ، وما قصدي من الكلمة التي أدونها إلا أن يقع عليها النظر، حتى لو كان نظري، ففي فعل الكتابة نفسها، يكمن جمهور مفترض..

.. **وفي** الأردن يبرز الكاتب محمد طمليه باستثنائه اللافت، وقدرته على تلوين «الجمهور المفترض» وبث الرعشة فيه بما هو متوقع من لذة استقبال النص.

ومحمد راكم منجزه منذ أوائل الثمانينيات، حتى لا يكاد يمضي يوم دون أن يكسب قارئا جديدا، ولعلّ من النادر، جدا، أن يكون هناك أردني يقرأ الصحف، على الأقل، لم يضحك، كبادرة أولى، مع نص طمليه في أكثر من صحيفة محلية على مدى عقود ثلاثة.

وردّة الفعل الأولى المتمثلة بضحك «خفيف على الخاصرة» لا يقصده محمد بالطبع، لكنه نتيجة أولية، ومنطقية بعد الانتهاء من نص كان القارئ يود أن يكتبه، أو أن يقوله لمحمد، على أبعد تقدير..!

في مقابل ذلك، لدى محمد قرّاء كاظمو الغيظ، وهم زملاء الكتابة الذين يغبطونه قليلا، ويحسدونه كثيرا، وربما تمت أكثر من مرة محاولة ارتدائه بالظهور العلني في زوايا صحافية مائلة من عبء تجربته التي لم تسجل محاولة ناجحة لانتحالها!

وإن كان قد كُتب مرارا، في سبيل تحديد كنه كتابة القاص والكاتب الصحافي محمد طمليه.. فإن صاحب الجسد الضئيل قد توقف مرة وقال جملة معترضة: أن تكون كاتبا مختلفا. ومضى إلى كتابة أخرى..

ولعل الأطرف أن يصاب كثيرون بأعراض الشهرة، فكانت محاولات قياس «درجة القراءة» في حفلات توقيع، تكاثرت مثل أعراض الحمل.. وإن كان كاذبا، حدّ الفضيحة حين يقارن بمن توافدوا على حفل توقيع كتاب طمليه الأخير «إليها بطبيعة الحال».

«طمليه» لم يجتهد كثيرا في الحلم. ولعل هذا ما يفسر أن ذيوعه يكاد يقتصر على الأردن، حتى أن أيا من كتبه لم يطبع خارج إطار المحلية..، اكتفى بما تلفزه النوم من أضغاث، ولم يرهق يقظته، الخفيفة بأحلام تبعث قارئا واحدا من موت مفترض..

النص وتحولاته

طراد الكبيسي *

ما النص؟ أولاً: قيل في النص انه «مدونة»: مؤلف من كلام. لكن هذا لا يكفي وحده، إن لم يضف إلى المدلول اللغوي، مدلول ثقافي. وقيل: الكلام الخلو من الدلالة لا يعد كلاماً. وبحسب ريفاتير: ما يميز النص الأدبي هو طاقته الدلالية الكامنة في تماسك إحالات شكل منه على شكل آخر. وقيل أيضاً: إن شرط النص: التدوين. فما ليس مدوناً - كالكلام الشفاهي- لا يعد نصاً. ذاك أن التدوين يعني (تمظهر النص وتشكله في فضاء - زمن معين.) ثم أن التدين أيضاً يمنح النص ديناميية التحول والانتقال، التي بدورها- أي الدينامية- تستلزم فضاء يتحرك فيه النص، وزمناً ينجز فيه ذلك التحرك. كما تمنح النص، السمة الكتابية الأيقونية. (١)

لكن. في وسط مشكلات يعاني منها الباحثون في تعريف النص، من نوع: مقولات المقدس والجميل واللاعقلاني..أصبح اليوم محسوساً « غياب كلية مفاهيمية قادرة على التوصل إلى تفرد «النص» وتسجيل مواقع قوته وتحوله وصيرورته التاريخية وأثره على مجموع الممارسات الدالة «. (٢)

إن النص الأدبي:» يقوم بحفر خط عمودي (في مساحة النص) تتلاقى فيه نماذج الدلالية التي لا تحكيها اللغة التصويرية والتواصلية حتى وإن


لطيفة الزيات

كانت تسمها بميسمها. إن النص يتوصل إلى هذا الخط العمودي من كثرة إشتغاله على الدال..وسيكون على التحليل الدلائلي الذي سيدرس هذه الدلالية وأنماطها داخل النص، أن يخترق الدال- ومعه الذات والدليل والتنظيم النحوي للخطاب، بغية الوصول إلى الدائرة التي تتجمع فيها بذور ما سيتكفل بعملية الدلالة في حضرة اللسان» (٣).

ثانياً: ولكي يثبت النص أنه يتكلم - بالمعنى الملفوظ، وأنه يقع موقع المختلف في المؤتلف- أي مغايرته المؤتلف في الأنماط الاجتماعية والمقدسات التاريخية، ينبغي أن يتمثل فعله الدلالي التعبيري في مقابل الواقع الاجتماعي. وهذا يعني أن النص خاضع لتوجه مزدوج نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه (لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين) ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب.»

ثالثاً: لكنه – أي النص من جهة أخرى – وبالرغم من أنه (مساحة خصوصية للواقع والتاريخ، فإنه لا تجوز المطابقة بين اللغة كنسق لتوصيل المعنى وبين التاريخ ككل خطي مستقيم.) (٤).

والحال. إن النص الأدبي اليوم خطاب يخترق وجه العلم والأيديولوجيا والسياسة ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها. ومن حيث هو خطاب متعدد ومتعدد اللسان أحياناً ومتعدد الأصوات غالباً. يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو محمل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها. أي كنقطة من التاريخ الحاضر حيث يلح هذا البعد اللامتناهي. وبهذا الشكل يتميز النص أولا- وجذرياً، عبر فرادته عن مفهوم «الأثر الأدبي» الذي أقره تأويل إنطباعي وفينومينولوجي مبسط.

ويتميز- ثانياً: بأنه ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية. إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية.» (٥).

النص الأصل. والنص المحتمل:

تزامن ظهور مفهوم المحتمل – الذي يعود إلى التاريخ الأغريقي القديم – في نفس الوقت الذي ظهر فيه مفهوم «الأدب» (الشعرية) وقد تعمق الأرتباط بينهما لدرجة أن المحتمل يبدو

متوحداً مع الأدب (الفن) ومتطابقاً مع طابعه الاستبدالي. ويقصد بالمحتمل- تركيباً- هو ما يجعل النص هذا متوافقاً مع قواعد البنية الخطابية المعطاة (ذات القواعد البلاغية). وهذا يعني أن المحتمل سيكون- بالرغم من أنه ليس حقيقياً - الخطاب الذي يشبه الخطاب المشابه للواقع. أي بمعنى: أنه معنى. ذاك أن المحتمل لا يعرف، ولا يعرف سوى المعنى الذي هو بالنسبة له، ليس بحاجة لأن يكون حقيقياً كي يكون أصيلاً. ومن حيث هو حالة وسطى بين المعرفة واللامعرفة، بين الحقيقي واللامعنى. فإنه الدائرة الوسيطة التي تتسلل إليها معرفة مقنعة تقوم بضبط ممارسة البحث عبر اللساني من خلال الإرادة المطلقة للانصات للكلام الشخصي. إذن. فمشكل المحتمل هو مشكل المعنى. فإن يمتلك موضوع ما معنى، يعني أنه محتمل: دلالياً وتركيبياً- وكونه محتملاً ليس غير كونه ذا معنى. وبما أن المعنى (خارج الحقيقية الموضوعية) أثر متداخل خطابياً، فإن الأثر المحتمل مسألة علاقة بين الخطابات.»

وعلى هذا: إذا كان المحتمل يدل على المعنى كنتيجة، فإن المعنى يكون محتملاً عبر آلية تكونه. فالمحتمل هو معنى خطاب بلاغي معين، أما المعنى فهو محتمل كل خطاب. وبذا يعتبر كل نص منظم بلاغياً نصاً محتملاً.» (٦).

ولعله من نافلة القول أن نقول: إنه لم يعد اليوم، ثمة نص صاف أو أصلي. بل هناك نصوص مؤسسة على مزيج من الخطابات. وبتعبير تودورف: (إنه من الوهم الاعتقاد أن العمل الأدبي يوجد مستقلاً. فهو يظهر داخل عالم أدبي تسكنه مؤلفات قد وجدت من قبل. وهو يندرج في هذا العالم. فكل عمل فني يدخل في علاقات معقدة مع مؤلفات الماضي التي تشكل حسب الفترات، تراتبيات مختلفة» (٧) - وهو ما أطلق عليه جيرار جينيت: (جامع النص). وهذا يعني وبإيجاز:

(١) أن النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة. تدخل في حوار مع بعضها البعض. لكنها تجتمع عند نقطة هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل هذه الاقتباسات..(٨).

(٢) والنص ليس هو موضوع الشعرية - عند جيرار جينيت- بل جامع النص. أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حده. فقد بات النص فضاءً ذا معانٍ متعددة. وأصبحت الشعرية - تبعاً لذلك- بحثاً في هذا الفضاء. فالنص إذن، موضوع الشعرية التطبيقي.(٩).

(٣) والنص الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية، وليس أي شيء يقع خارجاً. ويمكن تعريف الشعرية- حسب رومان ياكوبسن- بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً. وفي الشعر على وجه الخصوص.(١٠).

(٤) والنص لكي يكون «نصاً» لا بد من مؤلف - حسب القائلين بأهمية المؤلف: (فالنص هوية كاتبه). و(أنا الكاتب لا تنكشف إلا في كتبه).(١١).

و(النص - أي نص - لا ينطلق من فراغ ولا يكون نصاً إلا دخل ثقافة معينة. وإنه متماس مباشرة مع العالم الخارجي بعلاقة رمزية أو أيقونية، وبذا تكون معرفة المؤلف والمرجع ذات أهمية في فهم النص وتحليله كظاهرة أو واقعة أدبية تنطوي على قدر كبير من الترميز والمحاكاة.) (١٢): (وعينا ذكرى والعقل ذكرى. ولذا فإن هذه الروايات الجديدة كالكثير من الشعر ليست إلا ضرباً من الترجمة الذاتية. وهذا لا يصدق على جويس وبروست حسب، بل على توماس مان وفرجينيا وولف.و: تس. إليوت. وغيرهم.)

أما آخرون مثل ريفاتير فيرون:(أن الواقع والمؤلف يغني عنها (النص). فليس الأسلوب هو المؤلف. بل النص. أما المرجع (الواقع) فلا قيمة له في التحليل. ذاك أن الظاهرة الأدبية تنحصر في النص وسلطانه على القارئ) ثم أنه (من خصائص النص، أنه لا يحيل إلى واقع خارج عنه، يثبت صحته أو كذبه في ذاته. وإنما هو - أي النص-مدونة لها واقعها الداخلي. فصدقه يستمد من ذاته وليس من خارجه. فاللغة تولد من اللغة، واللغة تحيل إلى اللغة.) (١٣).

لم يعد اليوم ثمة نص صافٍ أو أصلي، بل هناك نصوص مؤسسة على مزيج من الخطابات

(٥) هذا ويميز العديد من النقاد والباحثين بين ما يدعى بالنص المغلق والنص المفتوح. ويقصد بالنص المغلق: النص المعبر عن نفسه بالاكتمال البنائي. أي صورته الأساسية. أما النص المفتوح فيعبر عن نفسه بالتناص؛ أي: النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الأخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فهو إذن إنتاجية. أو ترحال للنصوص وتداخل نصي»(١٤).

ومن هنا جاء وصف إمبرتو إيكو للنص من حيث علاقته بالقارئ بأنه: « نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التي يجب ملؤها، وأن الذي أنتجه كان ينتظر دائماً بأنها ستملأ. وأنه تركها لسببين:

أولهما لأن النص إوالية بطيئة تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يدخله فيه المتلقي. وثانيهما: لكي يمر النص شيئاً فشيئاً، من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية. حتى إذا أراد النص بصفة عامة، أن يكون مؤولاً بهامش كاف من التواطؤ والمحافظة على نفس المعنى في مختلف أشكاله. فالنص يريد أن يساعده أحد على الأشتغال.)

وهذا يعني أيضاً - حسب إيكو- (النص كإنتاج يجب أن يكون مصير تأويله جزءاً من إواليته التوليدية الخاصة. وتوليد النص، هو تحريك استراتيجية تشترك فيها توقعات أفعال الآخر كما هو الشأن في كل استراتيجية.) ولا أحسب أن قول فاليري» ليس هناك معنى صحيح للنص» إلا أن نعطي تأويلات عديدة للنص. وحيث أن سلسلة التأويلات غير نهائية. بحسب بيرس(١٥).



توالد النص - أو القارئ في النص:

تتحدد القراءات بمستويات ثلاثة: نقدية، وجمالية. وشعرية. تسود لغة المصطلحات الضابطة في القراءة النقدية. وتبرز أحكام القيمة الجمالية في الثانية. وقد تمتزجان معاً في القراءة الشعرية التي تبقى في حصيلة أمرها، نصاً أدبياً مقارباً للنص الأدبي المقروء. وقد تكون القراءة الواحدة نقدية وجمالية وشعرية في آن واحد».(١٦).

وإذا كان من شأن القراءة النقدية أن تورث الاستمرارية في الخلق حتى يسمح للنص بالانتشار عبر مجازاته المفتوحة. فإن نظرية التلقي تحرص على الوجود الفعلي للقارئ بالمشاركة النفعية لعملية الخلق. بعيداً عن كونه قارئاً مستوعباً للمادة فقط. ذلك أن حالة الإبداع هذه

ليست من صنع المبدعين وحدهم، فإن القارئ والناقد جزء أساس من حالة إبداعية لا تكتمل بدون هذا الثالوث العضوي المتماسك: المبدع ونتاجه، المتلقي وإمكاناته، الناقد وطرائقه وأدوات عمله.» وهكذا فإن البياض المرخص - بحسب تعريف البعض للنص بأنه نسيج من الفضاءات البيضاء- يخلق في إدراك المتلقي مطابقات ذهنية أو ضمنية تسهم في ربط النص بفحواه(الراهن/ الممكن) (١٧).

والسؤال: من هو هذا القارئ الذي يكاثر النص أو يعيد خلقه؟ إنه - حسب إمبرتوايكو: القارئ النموذجي أو القارئ المتفوق. حيث ثمة جدلية تتشكل بين استراتيجية المؤلف وجواب القارئ النموذجي: فكلما كان نص ما أكثر إبداعا من الآخر، كان هناك نص جديد ومثير يمكن تحقيقه أو قد تم إنتاجه (دون كيشوت لبيير مينار - مثلاً- مختلف جداً عن دون كيشوت سرفانتس- وهكذا يوليسيس جيمس جويس ليس هو يوليسيس هوميروس في الأوذيسة-) وبكتابة هذا النص الآخر (أو نص آخر) نصل فيه إلى وضع نقد للنص الأصلي أو نصل فيه إلى اكتشاف الإمكانيات أو القيم المستترة في النص الأصلي. ويكون لدينا نص جديد قد تم إنتاجه في الوقت نفسه. إذ أنه من الأكيد، أن رواية محكية تصبح رائعة لأنها تصير رواية أخرى.(١٨).

يبقى أن نقول مع جوناثان كلر في مقاله:(في نظرية القراءة) انه عندما يتعلق الأمر بالشكل Form والمعنى Meaning من حيث أننا نتعامل مع أعمال أدبية ذات شكل ومعنى. لا بد في القراءة، من مراعاة ما يلي:

(١) إن الشكل والمعنى ليسا في النص نفسه حسب، بل ينبغي الأخذ بالاعتبار، التقاليد الخاصة وإجراءات التأويل التي تمكن القراء من الانتقال من المعنى اللغوي للجمل إلى المعنى الأدبي لتلك الأعمال في القراءة.

(٢) في التركيز على القارئ في القراءة، لا ينبغي تجريد المؤلف من مجده كليةً. وكأنه لا يفعل شيئاً وأن القارئ هو الذي يفعل كل شيء. مع الاعتراف بأن القارئ- القارئ النموذجي بتعبير إيكو، وليس أي قارئ - هو من يزودنا بدلائل أوفر وأفضل. قَدَرَ تعلق الأمر بشروط المعنى.

(٣) إن أية نظرية للقراءة لا بد أن تكون مهتمة اهتماماً شديداً بتنوع


ادوارد سعيد

الإجراءات والنتائج بين القراء. أي يقتضي على نظرية القراءة معرفة الطريقة التي تختلف بها إجراءاتهم القرائية، مثلاً. فإذا قررنا أن كل قراءة لنص ما هي ذات خصوصية مميزة وغير قابلة للتنبؤ بها، فإن ذلك يمكن أن يكون الحقيقة التي تتطلب شرحاً. إن دراسة القراءة هي طريقة استقصاء عن كيف يكون للأعمال الأدبية، المعنى الذي تشتمل عليه. ونترك السؤال الخاص بأنواع المعاني أو صنفها في الأعمال الأدبية مفتوحاً تماماً.

(٤) وحسب نورمان هولاند: ليس للعمل الأدبي (وحدة) unity حيث يتم توحيده بطرق مختلفة من نشاط القراء. على أن هذه الوحدة التي يصنعها القراء. ليست سوى تصور موضوعي ذاتي خاص بكل قارئ لوحده.

(٥) وفي القراءة - ما ينبغي تجنبه، هي المواقف التجريبية. والتركيز بدلا من ذلك على العمليات التأويلية العامة. فعند إلقائنا نظرة على القراءات المتنوعة لقصيدة (لندن) للشاعر بليك، يمكننا أن نتبين بأن تأويل الأعمال الأدبية يعتمد على تقاليد خاصة يتعين أن يتم وصفها. وإن ما تظهره التأويلات المتنوعة لهذه القصيدة يشكل مؤكداً مهماً هو أهمية «الوحدة»: الوحدة التي تصنعها مجموع قراءات القراء (١٩).

(٦) وهذا يعني: ينبغي أن ينظر إلى العلاقة بين القارئ والنص، بوصفها علاقة تأثير واتصال، تسير في اتجاهين متبادلين: من النص إلى القارئ. ومن القارئ إلى النص، حيث يضيف القارئ إلى النص أبعاداً جديدة. قد لا يكون وجودها بارزاً فيه، لكنها ليست ملصقة، عنوة فيه. وعبر إلتقاء القارئ بالنص يتكثر النص ويتولد من النص، نص أو نصوص جديدة(٢٠).

أما تودوروف فيرى أن عملية القراءة تجمع بين أبرز خصوصية العمل واكتشاف آليات النظم الجمالية. فالعمل في حد ذاته نظام من الكتابة. ولكنه يندرج تحت نظام أكبر. لذا فإنه ينبغي على القارئ أن يركز قراءاته على إدراك العلاقات بين المستويات المتعددة للغة.)

هذا. ويذهب باتريك اونيل إلى أن أحد المبادئ الأساسية في النظرية النصية التي أعقبت المفاهيم البنيوية هو: أن أهم دور يؤديه قارئ النص الأدبي إنما يتمثل باستمراره في مد وتوسيع هذا النص، ليفسح بذلك المجال أمام المزيد من الحركة النصية بحيث لا يكون القارئ بعد ذلك مجرد قارئ، بل يكون كاتباً ثانياً للنص.

وقد لاحظ (ديرك أتريج) أنه لا يمكن تجاهل الكتابات حول جويس حيث قال: (فهذا الجبل الهائل من النصوص الرديفة، لا يمكن أن يكون بأي حال من الأحوال خارج كتابات جويس البتة. ويمكن رؤية هذا الزحام الهائل من الكتابات بوصفه امتداداً للنص الذي يحيط به وتعزيزه على نحو، ليصبح أكبر وأكثر ثراءً وغنىً مما كان عليه زمن كتابة جويس إياه. فثمة إحساس يفيد بأن كل هذه الكتابات موجودة داخل نص جويس الأصلي تبطنه وتغلفه وتضاعف من حجمه الأصلي عدة أضعاف.) (٢١).

يعني - وحسب (.إل. إل. جيمز) - إن عملية تفكيك الشفرات أو السنن تفسح المجال لظهور نص آخر. قوامه بنى علاماتية مهشمة وما يشبه الأجتزاءات: أي (نص لا مركزي مدون هو الآخر).

وبتعبير آخر: إن تفكيك تسلسل الترميز وحل الرموز من شأنه أن يؤدي إلى نمط من أنماط الأرشيف، إلى نص ذاكرته معلقة في لا زمانية حاضرة، في ظل غياب أي شفرة تسبق الشفرات التي تكون منها والتي لم يعد يعير أية أهمية لها في خاتمة المطاف.) (٢٢).

وهذا يعني - وحسب جان ريكاردو- تعد القراءة النصية إحدى الآليات التي تجعل من النص، ماكنة تقوم بمضاعفة

معنى الكلمات.فكل فقرة تتراءى هكذا – حسب نظام من الابتذال المتناقض.

وعلى وفق أربعة ضروب من القراءة في الأقل: القراءة السطحية وهي التي تحتفظ بمعنى واحد للكلمات. والقراءة العميقة التي تستدعي ميداناً دلالياً من الكلمات. والقراءة التناغمية التي تستدعي ميداناً دلالياً والذي يتم الحصول عليه بالتورية. والقراءة النصية التي تأخذ بالاعتبار: الميدان الدلالي الذي يتم الحصول عليه من خلال تأثير التسمية النصية. وليس معنى هذا لا توجد مفارقة. إذ أن كل قراءة تعاني مما يمكن تسميته؛ خداع اللامعنى. فدائماً ينزع المعنى الذي تم الحصول عليه إلى ملء الأفاضة: ملء النص. وإرضاء القارئ. وباختصار: إن المعنى.يخفي المعنى.)(٢٣).

وأخيراً نقول مع أحمد حيدوس: لا بد من التسليم بعده زوايا للنظر إلى النص الأدبي. ويمكن أن نصنف معظم الدراسات وزوايا النظر في ثلاث:

١- إتجاه ينظر إلى النص الأدبي على أنه وليد عوامل اجتماعية متشابكة. وهو صورة لها على نحو أو آخر.
٢- إتجاه ينظر إلى النص الأدبي على انه وليد عوامل نفسية فردية متشابكة وهو صورة لها على نحو أو آخر.
٣- إتجاه ينظر إلى النص الأدبي بوصفه دائرة مغلقة، ينمو ويتشكل وفق قوانينه وشروطه الخاصة به.

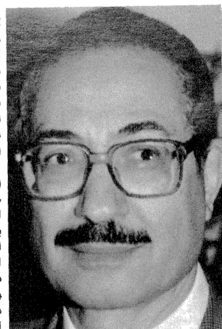
وهذا يعني أن النص الأدبي يخضع لثلاث متغيرات:

١) المجتمع وتاريخه.
٢) شخصية المبدع وتاريخها.
٣) اللغة وتاريخها وخصائصها.

ويمكن أن نضيف: شخصية القارئ وتاريخه. ونذكر بقول الجرجاني حول استجابة المتلقي للنص، قال: (إذا رأيت بصيراً بجواهر الكلام يستحسن شعراً أولا يستجيد نثراً، فإن هذا الاستحسان أو عدمه لا يرجع بالدرجة الأولى إلى ظاهرة الوضع اللغوي، أو إلى وقع الحروف، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده..) (٢٤).

النص والعالم والنص التحتي- الدنيوي

يعلق روبرت شولز على مقولة لإدوارد سعيد في كتابه (العالم والنص والنقد) حول النزعة النصية في النظرية الأدبية: (فقد عزلت نظرية الأدب النص عن الملابسات والأحداث والأحساسات الفيزيقية. أي عما جعله ممكناً ومفهوماً بوصفه ثمرة من ثمار الإنسان..)


د. صبري حافظ

يقول شولز:(إن العلاقة بين النص والعالم ليست مجرد إشكالية مثيرة في النظرية النصية. بل هي أولاً وأخيراً: الإشكالية التي تؤسس النظرية النصية. وفي الوقت الراهن هناك موقفان بخصوص هذه الإشكالية، من الممكن أن نطلق على الموقف الأول: دنيوي. والموقف الثاني هرمسي (باطني). ومن الطبيعي أن يرى أصحاب الموقف الأول (الدنيون): النصوص معتمدة تاريخياً على حوادث عامة وشفرات متجذرة اجتماعياً. بينما يرى الهرمسيون، النصوص متأملة نفسها بلا مرجعية. ولذلك تأبى على النقد.)

لكن النصوص بالنسبة لفريدريك جيمسون ليست واضحة فقط، بل تخضع لما يشكل نصوصها التحتية subtexts يقول مثلاً: « إن النمط الذي اقترحه ها هنا يمثل، بما فيه الكفاية، الشروع في إعادة كتابة النص الأدبي على النحو الذي تغدو معه إعادة الكتابة هذه إعادة كتابة أو إعادة بناء لـ(نص تحتي subtexts سابق ذي طابع إيديولوجي أو تاريخي. لكن علينا أن نفهم أن هذا النص التحتي ليس حاضراً بحد ذاته على نحو مباشر أي لا يمثل الحس المشترك عن الواقع الخارجي، ولا حتى السرديات المتعارف عليها في كتيبات التاريخ الموجزة. بل هو على الأصح، بحد ذاته، (إعادة) بناء تأتي بعد الواقعة.)

ويرى (آنيت لافرس) إن كتاب رولان بارت:(بارت بقلم بارت).وكتابه (خطاب العاشق) يتصفان قبل كل شيء باستدعاء غير مباشر لميوله الجنسية، كما أن مسيرته الطويلة نحو الرواية متضمنة بشكل غير عادي في النص التحتي الأيروسي في أعمال من قبيل مقالات نقدية أو مقالات بنيوية. ويرتبط هذا النص التحتي بثيمة الحبسة أو تعسر الكتابة. وهي ثيمة تتخلل مجمل عمله وتحتم عليه مواقفه المتناقضة نحو البلاغة.) (٢٥).

وعود إلى إدوارد سعيد في (العالم والنص والنقد) يشدد سعيد على المسؤوليات الأساسية المناطة بالناقد، وبالمقام الأول أن يناهض الناقد سلطة التشكيلات الثقافية المهيمنة. وذلك أن النصوص – حسب سعيد- توجد في «الملابسات والزمان والمكان» وهكذا- « فهي في العالم. ومن ثم دنيوية» ذاك أن «الدنيوية تكمن في العلاقة بين النص والواقع السياسي الذي ينتجه»

وباعتبار سعيد: دنيوي- علماني- فقد لاحظ أن «هاجس «النصية» في نظرية الأدب المعاصر هو التضاد مع «النقد الدنيوي» الذي يرفض التشدد بالجملة. فالنص نتاج ثقافي متعلق بأنظمة السلطة الخارجة عنه والداخلة فيه، وعبر سلطته التمثيلية، فإنه يتحدث عن العالم المحيط به. ولو كانت النصوص متعلقة بفهم «التاريخي الحقيقي» فكيف يتأتى لها أن تنفصل عن عالمي الزمان والمكان واللحظة التاريخية التي يرتبط بها؟ فالدنيوية، إذن، موجودة في النص بالقدر الذي ينوجد فيه النص في العالم خارجه.»



« وجماع القول أن سعيد يؤمن، خلاف الناقد ما بعد الحداثي، بوجود أصول للنص تحدد مادة المنتج والملابسات الأيديولوجية التي لها تأثير على الشكل والمضمون، ويجب على الناقد أن يربط نفسه بالعالم خارجه دون أن يفقد وجهته نحو الجمهور أو الجمال الاجتماعي» و« النص والناقد وجمهور القراء مشمولون بعلاقة جدلية». (٢٦).

النص والتناص- أو مكتبة النص:

التناص..... كأي مصطلح معاصر- غالباً- ما تتعدد مفهوماته الدلالية. فهو عند جوليا كريستفيا: أحد مميزات النص الأساسية والتي تحيل إلى نصوص أخرى سابقة أو معاصرة.

أما فوكو فذهب على أنه: لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر.ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أصوات متسلسلة ومتتابعة..(٢٧) وذهب رولان

بارت إلى أن ميزة التناص هي لا نهائية. أي أن ميزة النص – الأثر الأدبي أنه يفتح آفاقاً جديدة دائماً لنصوص أخرى. فكل أثر أدبي جيد قابل للتناص. وكلما كان أكثر انفتاحاً، كلما كان أكثر قبولاً لأن يتناص (٢٨).

ويقترح جون كوبلر: أن المنجزات الحضارية/ الفنية والأدبية/ هي أشبه بمتابعة مفتوحة تتولد كل متتابعة عن السابقة لتندح في اللاحقة. وهكذا: فكل ما لدينا الآن من الأشياء المصنوعة هي: إما صورة طبق الأصل عن شيء صنع قبل أمد وجيز أو صورة مغايرة له. وهذا الشئ الذي صنع قبل مدة وجيزة هو بدوره أيضاً صورة عن شيء آخر صنع قبله. وهكذا تشكل هذه الأشياء كلها، سلسلة متصلة الحلقات ترجع إلى فجر التاريخ البشري» (٢٩).

وهذا يعني باختصار. أن التناص أمر لا مفر منه. إنه « كامن بالقوة في أي نص. فما أن يوجد نص حتى يتناص.». بل إن التناص، فضلاً عن حتميته- فهو ضروري في الثقافات والحضارات، لأنهل تقوم على مبدأي الأتباع والأبداع. ومع الإقرار بضرورة مبدأ الأبداع في العمل الأدبي، إلا أن الواقع يشير إلى أن أكثر أجزاء العمل فردية، هي تلك التي يثبت فيها أجداد المبدع الموتى، خلودهم فيه. على حد تعبير ت.س إليوت. (٣٠).

وعليه، من الوهم، أن يعتقد البعض أن العمل الأدبي يوجد وجوداً مستقلاً، إنه يظهر داخل عالم أدبي تسكنه مؤلفات قد وجدت من قبل، وهو يندرج في هذا العالم. فكل عمل فني يدخل في علاقات معقدة مع مؤلفات الماضي التي تشكل حسب الفترات، تراتبيات مختلفة.(٣١).



وهذا أيضاً ما ذهب إليه جان ريكارد- حول ما أسماه (مكتبة النص) – أو التناص الواسع. قال:(إن نصوص المؤلف نفسه، ونصوص مؤلفين مختلفين يضمها كتاب واحد.والنصوص المذكورة في النص، والنصوص التي يحافظ كل منها، من دون أن ينتمي إلى أي صنف من الأصناف السابقة، تحتوي على عدد مرتفع جداً من الروابط المتناصة مع النص موضوع النقاش لدرجة تجعله يستفيد من تأثير الأفتراض الذي كان أساسه أمراً لا يمكن إغفاله في النص. ومثال على أحد النصوص المستدعاة في النص- الذي بوسعنا تسميته مكتبة النص: مذكرات من وراء القبر المذكور مرات عديدة في(البحث عن الزمن المفقود). وهكذا العديد من الأساطير- كان شاتو بريان- قد قصها في مذكرات ما وراء القبر) (٣٢).

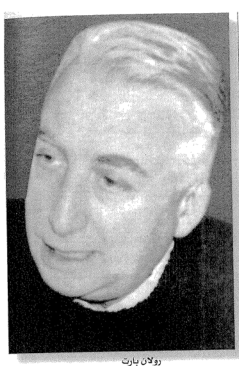
ويتحدث فلاديمير كريزنسكي عما يدعوه خارج أو ما قبله وبين النص. متسائلاً: كيف يوسم النص من قبل ألما خارج النص، وألما قبله؟ يقول: كل رواية تفترض رواية أخرى تسبقها أو تعاصرها.إنها تفترضها بما هي علاقة جدلية. وبما هي مرجع نصي مباشر أو غير مباشر. وكل رواية تفترض وجود نظرية عن الواقع وعن الواقعي هي التي تنجب تخيلية الرواية ورمزيتها. ألما قبل النص يرتسم في نص الرواية بمثابة وشوم وسمات، أو بمثابة بنيات تكوينية. هذه البنيات هي: التناص، الأيديولوجيا، الأكسيولوجيا، المرجع، الجمالية، الدوافع، وهذه كلها مقولات إجرائية لأنها تمكن السيمائية التعاقبية من أن تبرز كيف أن نماذج الرواية، تغير، تتبادل، وتتكون..إن ما ينظم عوالم النص الروائي هو: النمذجات المرجعية والأيديولوجية والأكسيولوجية، والتناصية، والجمالية، والدافعية..) (٣٣).

«إن الابداع الروائي يمتزج بتجذير دافع المحاكاة. وهذا الدافع..يحتضن مبدأ التمثيل، ما دامت أنساق العلاقات تتكون في سياق الواقعي. وما دام اشتغالها واستمرارها ينجليان بوضوح تام فوق أرضية هذا الواقعي.» « فالتمثيل الروائي يفترض بل يبين الأسس المنمذجة للعلامات المدمجة في إنتاج النص. علماً أن السنن المنمذج هو الذي يصل الرسالة الروائية بالجسم الاجتماعي والواقعي المتسم بالتعقيد.

وبمعنى آخر يصل النص بما قبله.أي بالأيديولوجيا، والمرجع، والأكسيولوجي، والتناص، والدوافع، والجمالية.) (٣٤).

النص في مناهج النقد الأدبي

هناك من ينظر إلى النص الأدبي من جهة واحدة وبمنظور واحد. بعضهم يحفر في ضمير المؤلف والظروف الواقعية والنفسية والأجتماعية.. ليصل إلى دلالة النص والمقاصد الكامنة وراءه.. وبعضهم لا يهمه المؤلف ولا أية عوامل إنتاجية قدر ما يهمه النص كأنتاجية جمالية لغوية وبكل ما يتصل باللغة من صور ورموز بلاغية- بيانية. أي النص كبنية شكلانية قبل كل شيء. وثالث ينظر إلى النص لغاية تربوية أخلاقية، سياسية...أي مدى فاعلية النص، كنص حاث، أو ما يدعى بالنص الأيديولوجيم. وهذه القراءة غالباً، أيضاً، ما تسلك منهجاً معيناً لكل واحد: مثل منهج التحليل النفسي لمنتج النص والنص. والمنهج الشكلاني أو الجمالي للنص كبنية ذات خصوصيات تشكيلية أو



رولان بارت

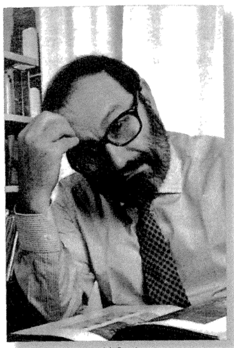
شكلانية خاصة. ثم المنهج الأجتماعي بحثاً في النص عن أيديولوجية كامنة أو ظاهرة فيه: سياسية، إجتماعية، فكرية.. الخ. لكن لبعض النقاد رأي آخر يقول: بأنه لا يكفي منهج نقدي واحد لكشف جميع طبقات النص الثقافية والجمالية والدلالية.

والحال. إن بعض نقاد النصوص الأدبية، غالباً، ما يخضعون النص لأكثر من منهج أو لرؤىً نقدية متعددة تبعاً لتعددية النص- بوصفه- كما قلنا- يتألف من عدة (طوابق) و (لغات) فالنقاد البنيويون- مثلاً: كل ينظر إلى النص الأدبي من زاويته:

فلوسيان جولدمان صاحب منهج البنيوية التكوينية اهتم « بدراسة بنية الفكر أو رؤية العالم. وعلى أساس انه كلما اقترب النص اقتراباً دقيقاً من التعبير الكامل المتجانس عن رؤية العالم عن طبقة اجتماعية كان أعظم تلاحماً في صفاته الفنية»(٣٥).

و «رؤية العالم» عنده: كيان أنطولوجي قارٌ داخل العمل الأدبي وخارجه في آن. باعتبارها أساساً أبستمولوجياً لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل داخل كل بنية من منجزات الخلق الثقافي- ومنها الأدب.(٣٦).

أما رولان بارت فلا يرى إلا قيمتين أدبيتين هما: الكتابة والقراءة أو لنقل: الكتابة – القراءة. بمعنى: أن الكتابة تقرأ القارئ: النص يتكلم طبقاً لرغبات القارئ. في النص لا يتكلم إلا القارئ وحده. أما القراءة الكتابة: فتعني: أن


اميرتو ايكو

د. جابر عصفور

قيمة النص هي في أن يجعل القارئ يكتبه أو يعيد كتابته».

وقال:» النص الذي يراد به أن يكتب هو نحن في حال الكتابة. قبل أن تصبح لعبة العالم اللانهائية(العالم بأعتباره لعبة) مخترقة ومقطعة وموقوفة ومجمدة بنظام واحد:(أيديولوجية. جنس أدبي. نقد) يختصر كثرة المفردات، وانفتاح الشبكات، ولا نهائية اللغات. النص الذي جعل ليكتب، هو الروائي بلا رواية- الشعر بلا قصيدة. المقالة بلا حديث. الكتابة بلا أسلوب. الإنتاج بلا ناتج. البناء بلا بنية .» (٣٧).

وباعتبار العمل الأدبي في أبسط مظاهره يمثل نشاطاً لغوياً يصدر عن إنسان. قال جيرار جينيت بـ (علم الأدبي البنائي)- باعتبار أن علم الأدب البنائي يتجنب كل المحاولات التي تنحو إلى اختزال العمل الأدبي، على نحو ما يصنعه التحليل النفسي أو الشروح الماركسية- ومع ذلك فإن علم الأدب البنائي يقوم بطريقته الخاصة بنوع من الاختزال الداخلي..بمعنى أنه يصطدم بمادة العمل حتى يصل إلى هيكله العظمي. وهذه العملية ليست سطحية في الحقيقة، بل هي تمثل- إلى حد بعيد- نظرة حادة أشبه ما تكون بالأشعة الحمراء التي تستطيع أن تتوغل في أعماق الشيء، إذا هي سلطت عليه من الخارج.» (٣٨).

أما أصحاب المنهج العلمي – أي من يذهبون إلى أن دراسة الأدب يجب أن تكون علماً – فيرون أن أكبر مهام النقد أهمية هي:(فك رموز الشفرة الشعرية المعقدة والتعرف على الأستراتيجيات الفاعلة في النص الشعري) أي (بتناول النص الشعري كنص له آلياته الفاعلة، وخصائصه المميزة ولغته الخاصة من جهة، وكنص تتحقق كينونته على الوتر الممتد من الإطار المرجعي حتى السياق: الأطار – النص – السياق) (٣٩).

واعتمد بعض الباحثين ما يسمى بنظرية السياق الأتصالي التي يتحدد للنص من خلالها، وظيفة معينة. يقول سميت:(وعلى عكس الأتجاهات الداخلية الباطنية التي تعرف النص بالنظر إلى مكوناته فالآراء الجديدة تعتمد في نظرية النص على السياق الأتصالي، وما يتضمنه عملياً. وترى أن النصوص ليست سوى مجموعة من الرموز اللغوية المعبرة، وأن وظيفتها إنما هي الاتصال الأجتماعي.) (٤٠).

وعن النص والمؤلف في نظر البنيوية وما بعدها- ومن وجهة نظر جاك دريدا، يكتب ماري كلايغز: في البنيوية تختفي فردية النص لصالح النظر إلى إنماط وأنظمة وبنى. كما تم إخراج المؤلف باعتبار النص وظيفة نظام لا فرد. خلاف النموذج الأنساني الرومانسي الذي يرى أن المؤلف هو أصل النص وخالقه، حيث تجادل البنيوية بأن أية قطعة كتابة، أو أي نظام دال، ليس له أصل. وأن المؤلفين يسكنون بنى موجودة قبلاً (اللغة) تمكنهم من صنع أي جمة معينة، أو قصة- أو أي كلام. ومن ثم يمكن القول: أن اللغة تتكلمنا – لا نحن من نتحدث اللغة. إننا لا ننشئ اللغة، إننا نسكن بنية تمكننا من الكلام.وهذا يعني أن كل نص وكل جملة نتحدثها أو نكتبها منظمة مما هو مكتوب أصلاً.(٤١).

وأخيراً. كيف يقرأ التفكيكيون النص؟ المقتطف التالي لجايتري سبيفاك يعد واحداً من أفضل الطرق التي تصف الكيفية التي يقرأ بها التفكيكيون النصوص. يقول:

« أثناء قيامنا بفك شفرة نص ما على نحو تقليدي، لو صادفتنا مفردة يبدو أنها تضمر تناقضاً غير قابل للحل- واستناداً إلى دون مفردة واحدة قد بدا أنها تشتغل أحياناً في النص بكيفية معينة وأحياناً بكيفية أخرى، ومن ثم تبدو وكأنها في موضع لا يطاله غياب معنى موحد- فإننا نمسك بهذه المفردة، ولو بدا أن مجازاً يطمس ما ينطوي عليه من تضمينات فسوف نمسك بهذا المجاز. وسوف نقتفي أثر مغامراته عبر النص، فترى النص في طريقة إلى أن ينحل من حيث هو بنية إخفاء كاشفا انتهاكه لنفسه بنفسه وكاشفاً عدمَ قدرته على الحسم.» (٤٢).



خاتمة

(١) إذن. هناك نصوص بحسب الحقب التاريخية والأتجاهات الفنية الفكرية: النص الكلاسيكي. الرومانتيكي. السريالي. الواقعي. النص القديم، ونص الحداثة...الخ

(٢) وهناك نصوص بحسب الأجناس الأدبية والفنية:النص الروائي. النص القصصي القصير. النص الشعري. الملحمي. الدرامي،الموسيقي، التشكيلي... الخ.

(٣) النص الظاهر والنص الخفي كالنص الأشاري. والنص المحتمل، والنص الفراغ أو الفجوة...الخ.

وهكذا تعدد مفهوم النص تبعاً للرؤية المفهومية لهذا الكاتب أو تلك الجماعة. وعلى سبيل المثال- في الوقت الذي يعرف « قاموس الألسنية» الفرنسي: (النص بأنه عبارة عن مجموعة من الجمل المفيدة، عينة من السلوك الألسني،

يمكن إخضاعها للتحليل، ويمكن أن تكون مكتوبة أو محكية، ذهب تودورف إلى أن النص يستطيع أن يتكون من جملة واحدة أو من كتاب بكامله. أما رولان بارت فاعتبر النص: (إشارة مفتوحة على عدد لا يحصى من المعاني والدلالات لأنه بناء بلا إطار، ولا مركز يتميز بالحركية والفاعلية المستمرة. وينطوي على تعددية المعنى الذي لا يمكن أن تقتنصه شبكة التفسيرات. لأن له طبيعة إنفجارية.كما أنه يتفاعل مع غيره من النصوص.وينتمي إلى مجال تناصي. ولكنه يطيح في نفس الوقت بخرافة الأصول والمصادر. ولا يعترف بمفهوم الأبوة، وهو يربط عملية الكتابة بعملية القراءة الخلاقة والفعالة التي تتعامل معه من منطلق المتعة والمشاركة» (٤٣).

هذا- وكان أن عرف إمبرتو إيكو- النص بأنه نسيج من الفضاءات البيضاء والفجوات التي يجب ملؤها- كما ذكرنا- فكان أن تولد مصطلح أو نص دعي بـ (النص الفراغ أو الفارغ). فما هو هذا النص؟ ومن يؤثثه؟ إنه- يمكن تعريفه بالنص الذي يخفي أو اختفى معناه في داخله وبدا وكأنه نسيج من البياضات والفجوات. ولكنه- في الوقت نفسه- يقود القارئ ليملأ هذه الفجوات عبر عملية القراءة. وبتعبير آخر: (بما أن عملية القراءة تتم حصراً بين فاعل وفاعل- أي بين النص والقارئ- صار حتماً أن يملأ كلا الفاعلين الفجوات. بمعنى أن القارئ من خلال عملية القراءة يملأ النص الذي أخذ هيئة فراغ. والنص الأدبي من خلال العملية ذاتها يملأ فراغات القارئ(أعرافه، مرجعياته النفسية والاجتماعية، معرفياته) باعتباره سيرورة " لا يمكن للنص أن يوجد من دونها. مثلما لا يمكن للقراءة أن تتم من دون النص».

وهذا يعني أن الفجوة أو الفراغ هي بذاتها نص لم يكتب بعد. ومسألة ملئه أو تأثيثه من قبل القارئ لا يمكن حسمها دون المرور على جدلية النص الأدبي ذاته، حداثوياً كان أم تقليدياً.(٤٤).

ومن هنا تأتي أهمية ربط النص بالكتابة: (لنسم نصاً كل خطاب تبنته الكتابة..) فالتثبيت بالكتابة مؤسس للنص نفسه. كما ذهب بول ريكور. ذاك أن من شأن ربط النص بالكتابة، ربط الكتابة بالقراءة، حيث ينظر إلى النص كرسالة متبادلة بين كاتب وقارئ في الاتصال الأدبي. ومن ثم اعتبار: (كل قراءة للنص هي فهم جديد له. ولذلك فنحن لسنا إزاء نص واحد إلا بوصفه موجوداً فيزيقياً. ولكننا إزاء أعداد لا حصر لها من النصوص المقروءة، لأن القراءة تحول الوجود الفيزيقي إلى نص آخر، ليس هو الوجود الفيزيقي- قطعاً- وليس هو تجربة الأديب الأنفعالية، وإنما هي تجربة جديدة للمتلقي أثارها النص. ومن ثم تتفاوت طبيعة النص، بتفاوت المتلقين، وبتعددهم وتكرارهم.» (٤٥).

*ناقد وأكاديمي عراقي

المصادر والإرشادات

(١) د. محمد مفتاح: (تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص — ص١٢٠.

(٢) جوليا كريستيفا: (علم النص) ت: فريد الزاهي- دارتوبقال- ١٩٩١/ص ٧٠٨.

(٣) نفسه: ص ٨-٩

(٤) نفسه: ص ١١

(٥) نفسه: ص ١٣-١٤

(٦) نفسه ص٤٤- ٤٨.

(٧) تودورف: (مقولات السرد الأدبي) مجلة (آفاق) ع٨/١٩٨٨ / ص٣١.

(٨) رولان بارت: (موت المؤلف) مجلة (المهد) ت: عبد السلام بنعبد العالي/ ع٧/١٩٨٥.

(٩) مقال: (الشعرية) لعصام شرتح — مجلة (كتابات معاصرة) ع ٥٧/٢٠٠٥/ص ٥٠

(١٠) نفسه: ص٥٢.

(١١) جان لينتفلت (مستويات النص السردي الأدبي) مجلة (آفاق) نفسه/ص٨٢.

(١٢) د. محمد مفتاح: (مجهول البيان)- دار توبقال- ١٩٩٠/ ص١٠٩ - ١١٠

(١٣) د. محمد مفتاح: (استراتجية التناص) ص١١ -١٢

(١٤) كريستيفا- مصدر سابق — ص٢١.

(١٥) إمبرتو إيكو — نفسه ص١٤٠.

(١٦) عن مقال: (مداخل إلى قراءة النص الأدبي) — مجلة (الموقف الأدبي) ع ٢٩٥ - ٢٩٦/ ١٩٩٥/ ص٧٨ — كمال جمال بك.

(١٧) ينظر مقال د. عبد القادر فيدوح: (جمالية التلقي في النقد المعاصر) — مجلة (الموقف الأدبي) — نفسه: ص ١١-١٤.

(١٨) إمبرتو إيكو: (القارئ النموذجي) مجلة (آفاق) نفسه ص١٤٥.

(١٩) عن مقال: (مقدمة نقدية في نظرية القراءة) لجوناثان كلر- ت: نبراس عبد الهادي — مجلة (الثقافة الأجنبية) ع (٢)/ ١٩٩٨/ص ٤٩-٥٨.

(٢٠) د. نبيلة إبراهيم: (القارئ في النص) مجلة (فصول) ع١/١٩٨٤/ص ١٠١.

(٢١) باتريك اونيل: (تطوير النص) ت: محمد درويش- (الثقافة الأجنبية) ع/١/٢٠٠١/ص١٣.

(٢٢) إل. إل. جيمز: (النص وما وراء النص) ت: محمد درويش/ مجلة (الأقلام) ع٤/٢٠٠١/ ص٧٧.

(٢٣) جان ريكاردو (القضايا الجديدة للرواية) ت: كامل عويد- دار الشؤون الثقافية/ بغداد — ٢٠٠٤ /ص٢٠٨.

(٢٤) مجلة (التبيين) — الجزائرية — ع٦/١٩٩٣/ ص١٦ مقال:(النص الأدبي بين المبدع ومتلقيه).

(٢٥) عن كتاب: (البنيوية والتفكيك) ت: حسام نايل- دار أزمنة للنشر-٢٠٠٧/ص ١١٧- ١١٨/ ١٢٣/ ٧٢- ٧٣.

(٢٦)المصدر نفسه: مقال: (إدوارد سعيد وكتابه التاريخ) — ص٥٩- ٦٢.

(٢٧) د. سعيد علوش: (المصطلحات الأدبية المعاصرة) — الدار البيضاء- ١٩٨٤/ص١٢٣.

(٢٨) النقد والحقيقة — ت: إبراهيم الخطيب / ص٥٤.

(٢٩) نشأة الفنون الإنسانية/ ت: عبد الله الناشف- بيروت ١٩٦٥/ ص١٦-١٧.

(٣٠) مقالات في النقد الأدبي/ ت: لطيفة الزيات- ص٦.

(٣١) رولان بارت- مجلة (آفاق) مصدر سابق — ص٣١.

(٣٢) القضايا الجديدة للرواية- مصدر سابق- ص٢٣٠.

(٣٣) مجلة (آفاق) مصدر سابق- ص١٦٤.

(٣٤) نفسه: ص١٦٥.

(٣٥) الماركسية والنقد الأدبي- لتيري إنجلتون- ت: د. جابر عصفور- (فصول) ع ١٩٨٥/ص٣٠

(٣٦) عن مقال:(عن البنيوية التوليدية: قراءة في لوسيان جولدمان) — جابر عصفور- (فصول) ع٦٨/٢٠٠٦/ص٣٠.

(٣٧) عن مقال: (موقف من البنيوية) — شكري عياد- (فصول) نفسه: ص٦٢-٦٣.

(٣٨) عن مقال:) مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية) — عز الدين اسماعيل- (فصول) نفسه/ص٢٤.

(٣٩) صبري حافظ- مجلة (آفاق عربية) ع١/١٩٨٦ — ص٤٤.

(٤٠) علم لغة النص: سعد حسن بحيري/ القاهرة -٢٠٠٤ ص١١٢-١١٣.

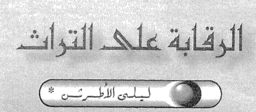
(٤١) عن مقال(دريدا: تحولات البنيوية وما بعد البنيوية) الملحق الثقافي لجريدة (الرآي) ٢٤ آذار ٢٠٠٦/ ت: محمد ناصر صلاح.

(٤٢) البنيوية والتفكيك- مداخل نقدية: مجموعة من الكتاب/ ت: حسام نايل- ازمنة للنشر- عمان- الأردن/٢٠٠٧ /ص١٩٨ — ١٩٩.

(٤٣) عن مقال: (من تقنيات النص إلى استراتجيات القرءة) د. عبد الله ولد محمد سالم- مجلة (الرافد) ع ٩٨/٢٠٠٥/ ص٦٦.

(٤٤) عن مقال: (تأثيث الفراغ: أفق التحول الكياني للنص الأدبي) ص٩٠-٩٥ المصدر السابق نفسه- محمد قاسم علي.

(٤٥) عن مقال: (النص الأدبي: طبيعته وجمالياته) — د. كريم الوائلي- ص٧٤- ٧٧ المصدر السابق نفسه.



الرقابة على التراث

ليلى الأطرش *

حركت الزوابع الساكنة جمود الساحة الثقافية العربية مع مطلع القرن» الحادي والعشرين»، بعدما تهاوت سلطة الرقيب السياسي في عصر الفضاء، وتململ رقابة فكرية أخرى اجتماعية وعقائدية، ومع بروز السيرة الذاتية كجنس أدبي يلقى رواجا على المستويين النقدي والشعبي، ومع النزع الأخير لمجمع اللغة العربية الذي يصارع عودة التأريخ الشفوي وزحف العامية الفصيحة، فامتلأت سماء الإبداع بأسئلة حائرة ومعارك على استحياء أو متفجرة.

فمن يملك أن يكون قيما وحارسا على التراث العربي وموروثه ليضع مقاييس وأعرافا تجاوزها السرد الشفوي الشعبي وأسقط الرقابة عنها؟

لم يصمد منصب رسمي سلطوي في مواجهة الحكواتي والمغنواتي والنكتة السياسية في المقاهي الشعبية على امتداد الوطن وتعدد لهجاته، وفي سرد الجدات وليالي الخصب والجدب، في عصف الريح وقيظ الليالي الصيفية، في البوادي والأرياف كما المدن. وتجاوزت نساء الحرملك قيود السرد وحطمن الرقابة تصريحا أو تلميحا. فتشابهت حكايا العرب الشعبية رغم التضاريس والمفردات، واجتمعت على القفز فوق الحدود والسخرية منها، الاجتماعية والدينية والسياسية، لإلغاء ما تتناقله الأجيال في مقاهيها وليالي أطفالها وقصص جداتها فاختلطت المخيلة الشعبية والتمازج الثقافي بين الأقطار وتعكس تأريخها ووعيها.

وترتبط قضية الموروث بإشكالية ثقافية أخرى هي الفصيحة والعامية التي تفجرت منذ القرن الماضي بين رواد التنوير طه حسين وعلي مبارك وشوقي ضيف وعباس العقاد، وبعدهم نجيب محفوظ الذي أكد مرارا حيرته أمام المحكي في الأدب ثم توصله إلى لغة ثالثة هي الفصيحة المبسطة للحوار، معللا ذلك بأن الرواية تقوم على الخيال: فلنتخيل إذن أن الأشخاص العاديين والأميين يستطيعون التحدث بالفصيحة. وتمرد كثيرون على مقولة أستاذهم واحتاروا بين الفصيحة والعامية

لا يملك أحد حق الادعاء على التراث بأنه غير أخلاقي، تماما كما لا يملك حق تغليب الفصيحة على العامية، فامتزاج الاثنتين خلق خصوصية الموروث منذ ألف ليلة وليلة مرورا بابي زيد الهلالي وعنترة وعبلة وتغريبة بني هلال وغيرها، وهي سامر الشعوب يقطعون بها لياليهم ويتناقلون بطولاتهم. وحولها ثارت المعارك الفكرية بين الحداثة والتقليدية، وانصبت جهود مجمع اللغة العربية لفرض الوصاية على السرد والحوار الأدبي. فتمردت اللغة على جمود القاعدة وانطلقت إلى رحابة التناغم بين اللفظ والمخيلة. وآخر سقطات الرقابة الرسمية ما حدث لكتاب «قول يا طير» في التراث الفلسطيني بحجة أن به إيحاءات جنسية لا يجوز للطلاب قراءتها!

فهل يكمم وزير أو مسؤول رسمي أفواه الجدات؟ وهل يحجز منصبه بث القنوات الإباحية؟ وهل يملك أن يقيم الحدود والرقابة على المواقع الإلكترونية في تراجع القراءة كمشكلة ثقافية عربية عامة؟

أما السيرة الذاتية فقد غلب عليها تصفية الحسابات الشخصية حتى ممن فارقوا الحياة منذ أمد، كرائد قصيدة التفعيلة بدر شاكر السياب، الذي نسب إليه تصفية حساباته السياسية في مذكرات لم ينشرها حيا.

هي معركة شرسة جديدة بين الانغلاقية والتنوير، بين السلفية والحداثة، بين الجمود والحركة. ولا بد من صمود المثقفين والمبدعين في مواجهة نزعة الانكفاء والتقوقع لأنها هي التي تمثل الخطر الحقيقي على اللغة العربية وربما التراث العربي برمته.

* روائية أردنية



على تخوم البرزخ
بين تعدد القراءة وإنتاج المعنى

د. عبد الرحمن تبرماسين *

هذه القراءة هي محاولة مني -ربما- لإنتاج المعنى لأن من سبقني في قراءتها لم يترك لي ما أقوله في بنيتها التقنية بل استوفى المطلوب منه وأحاطها إحاطة شاملة إن في وصفها كخطاب روائي يتخذ من آليات السرد عناصر مكونة له وتصنيفه ضمن الرواية الذهنية.

وهذا ما نلمسه في التقديم الشامل للدكتور «بوشوشة بن جمعة» والذي يعد أكثر مِنْ توشية لما فيه من إحاطة بكل خبايا بنية هذه الرواية، وقد كان في الحقيقة مفتاحا مهما لكل أروقتها التي تساعدنا في الولوج إلى مجالاتها التي تكوّن فضاءها العميق، حيث كانت وقفته عند مختلف البنيات الأساسية التي شكلت أعمدة هذه الرواية أثناء تقديمه لها، وعليها اعْتَمَد، ومنها انطلقَ في دراستها وتحليلها كل من:

١- الناقد والشاعر التونسي «جلال بابا» في «الزمان والمكان أو الثنائية التي تربك الأذهان»(١) وقراءته الثانية الموسومة بِ«احتفاء الزمان والمكان ...خارج شعارات الحداثة»(٢) إذ تعرض فيها للحيرة وقلق السؤال وثنائية الزمكانية ولاحظ أن الرواية تنفلت إلى الكونية لأنها تهفو إلى بناء الاختلاف ولا تهدم القديم العربي بل تستكشفه في اختلافه وتعدده.

٢- «رياض خليف» استطاع أن يلم في موضوعه النقدي « الذهنية في رواية على تخوم البرزخ للمحسن بن هنية»(٣) كل الشروط والحجج الدامغة التي تثبت أنها رواية ذهنية.

٣- الأستاذ «عمر بغرير» استلهم موضوع عرضه للرواية من كتاب«الموت والبقاء» لماكس شيلر فعنونه بـ« البقاء بعد الموت في رواية على تخوم البرزخ»(٤) ولاحظ أن المحسن بن هنية أخذ شكلا مغايرا في طرحه لقضية الموت وتفرد في احتمال البقاء بعد الموت وأبدع في تصوير الحالة النفسية التي عليها هذا الميت الحي الذي تمكن من الوصول بقلمه وخياله إلى العالم العلوي ومحاورة بعض الكائنات النورانية التي من شأنها أن تنير درب العالم السفلي.

٤- «محمود الغانمي» صدر موضوعه « على تخوم البرزخ للمحسن بن هنية وأسئلة الوجود» بمقولة للناقد «تين» الذي يرى أن الفنان الحقيقي لابد له من فلسفة جامعة ورؤية شاملة متشابكة، وتناول فيه الواقعي والمتخيل مشكلات الإجناسة، ولاحظ أن المحسن بن هنية يمزج بين وجع السؤال / التذكر ولذة الواقع ومتعة الحواس، وأن الكتابة عنده ما هي إلا وعي بحقيقة الأدب لأنه وسيلة الإبداع في رسم عوالم الخلاص والتخفيف من حمل الحياة الثقيل، فنوع المسائل المطروحة في الرواية تشي بوعي الكاتب بالوجود ومآسيه، فالأدب مأساة أو لا يكون كما قال المسعدي(٥).

٥- أما «محمد المحسن» فقد حاد عن ما أورده النقاد السابقون في قراءتهم للرواية» على تخوم البرزخ«الموسومة بـ:» مساءلة الذات في تطوافها عبر مدارات الكينونة«(٦) وحاول أن يلج عالمها بحثا عن الجوهر الضائع لأنها



تنتمي في بعض أجزائها على حقيقة باطنية هي الحق والحقيقة كما قال، ثم طرح هذا التساؤل هل يروم الكاتب مجابهة فوضى الكون وتداعيات الجسد بممارسة فعل الكتابة الذي مثل منذ البداية مركز الإبداع والأمل والوعي بالذات والقدرة على تفعيل العالم، أم أنه يؤسس إلى لملمة ما تبعثر من شتات الكينونة وقشع الحيرة التي تساكنه في الصميم؟ ثم ما مدى الترجمة الذاتية في هذا النص؟ وما مدى المستحيل السردي فيه؟ وخلص في النهاية إلى أن الراوي تمكن من اللعب في المنطقة بين الواقعية وبين الخيالية.

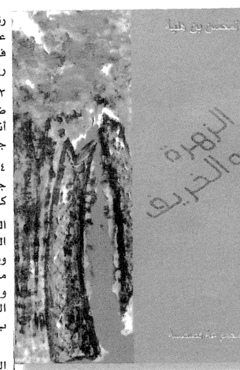
وبدوري كقارئ ألج موضوع هذه الرواية عبر عتباته الظاهرية والأساسية منطلقا منها إلى عوالم أخرى تكمن في غياهب النص علّي أكون بذلك قارئا يضيف للرواية ما يجعلها تتحرر من عالمها كما أحب صاحبها* لتعيش في دائرة إيقاعية ملؤها الحركة والحيوية الدائمة. لذا فهذه الدراسة تحاول أن تنفلت من قيود التقنية البنائية للرواية لتغوص في المعاني التي تقدمها التراكيب، أي أن تستشف ما في المحتوى من رسالة موجهة للقارئ المثالي ومن خلاله إلى عموم المتلقين باعتبار أن:

١- كل نص سردي حامل لقضية(٧)، هذه القضية في حاجة إلى إدراك وفهم وتبليغ.

٢- إن الأديب يثير الوعي ويظهر وجه الحياة ويرفض الخوف من الحركة والتغيير(٨) كما يقول كاتب يسين، وهذا ما تطفح به الشكلية والبنية العميقة لنص الرواية.

المهمة إذن صعبة لما فيها من ثقل الأمانة والمواجهة عسيرة لنص أراد له صاحبه أن تُكتب عنه نصوص وهوامش ليتحرر من ربقة مبدعه ويغدو حرا طليقا فتشاع نسبته لنا جميعا(٩) كما قال المحسن بن هنية ، وليكتب له الخلود.

وبدءا تجدر الإشارة إلى أن النص المطروح والمعروض قيد الدراسة، خطاب ذاتي إنجازي(١٠) صنفه صاحبه ضمن منظومة الخطابات السردية(١١) / الرواية وهو كذلك، إلا أنه منحه شكلا وسمتا خطيا لم نألفه ولم نتعود عليه في الخطابات الروائية والسردية عموما، وهو بذلك لا يقصد فقط جمالية الشكل وزيادة المبنى بقدر ما يهدف إلى لفت البصر وإثارة الانتباه وإلى أن هذا أيقونا فاحذره؟ ولا تجازف. وسنتوقف عند هذه البنية فنحاورها بلا تثاؤب ولنرد على الهدية بالهدية* لا أقول بأجمل منها تعظيما وإكراما للمحسن بن هنية.



السمت الخطي له أثر في تجميل شكل الرواية وزيادة في مبناها، والزيادة في المبنى زيادة في المعنى

البنية الشكلية

أول ما نلاحظه أنها مبنية على العدد ثلاثة

١- السمت الخطي، ثلاثي الشكل: عادي، ثخن، متوسط، وأنواعه ثلاثة: نسخي، أندلسي، كوفي.

٢- العناوين: ثلاثة عناوين لعنوان رئيس: على تخوم البرزخ وهي: عطر ذاكرة الاغتراب، معارج في الطباق، ويزهر الشتاء في راحتيك.

٣- اشتغال السرد على ثلاثة ضمائر: ضمير المخاطب المفرد أنت، وضمير المتكلم أنا، وضمير جموع المتكلمين.(١٢)

٤- النساء الأجنبيات ثلاثة من جنسيات ثلاث ميشال فرنسية، كلارا إسبانية، هاماتا يابانية.

العدد ثلاثة يحمل من سحر الكلام ما يجعل الرقم دالا وقابلا للتأويل. فهو يرمز إلى مبدأ الأشياء القابلة للفهم والمعرفة(١٣) وهو من الأعداد التي بني عليها العالم× وله علاقة ب ظواهر الكون.

والسؤال المطروح هل لهذه الثلاثية المركبة من الحروف علاقة بالعدد ثلاثة؟ وهل هو مزج من قبل الأديب بين العدد والحروف كما كان في الديانات القديمة وحتى عند المسلمين؟ غايته جلب الخير والمنفعة ودرء الشر والضرر!

السمت الخطي

السمت الخطي له أثر في تجميل شكل الرواية وزيادة في مبناها، والزيادة في المبنى زيادة في المعنى، وإشباع رغبة البصر بالرؤية وإمتاع الذهن بالقراءة، وليقرن لذة الإشباع بين الأذن والعين، فالعين والأذن لا تشبعان من البصر والخبر(١٤) والرواية ما هي إلا خبر، وما البياض الذي أطر به المتن إلا ليقدم نصه في هيئة لوحة متماوجة الخطوط وهو ليس بصمت؛ إنما هو إنجاز ينم عن حكمة المبدع لينضاف فوقه نص من إنجاز القارئ* ويحدث للنص شيوع بين المؤلف والقارئ أي الناقد. وكلما تعدد إنجاز القراء قراءة وإنتاجا تعددت الرواية وأخذت طابعا جديدا، وتصير قراءة الرواية تلوينا لها فتحل محل اللوحة الفنية التي تحقق فيها ثلاثة أشياء ناجمة عن تداخل الأشياء في المكان الواحد (مساحة الورقة) وهي: ١-جمال الشكل والمضمون ٢- جمال الصنعة ٣- المتعة والمناجزة العقلية.

بهذه الأبعاد الثلاثة أيضا يتحقق العدد ثلاثة المسيطر على البنية الشكلية ويصير الشكل دالا ومعبرا عن هرمونيا

متناغمة بين الشكل والمضمون في رواية « على تخوم البرزخ».

وما جمال السمت الخطي إلا إكمالا لجمال اللغة وخدمة المعنى.

إن إبعاد الصور الطبيعية أو الفوتوغرافية من متن الرواية ما هو إلا تأصيل، وتعبير عن أصالة المبدع مرده ديني أو أخلاقي، وعندما عدل عنها وانزاح إلى التجريد معتمدا في ذلك على السمت الخطي.

إن الصراع الدرامي في النص تجاوز الشخوص ، شخوص الرواية كما تجاوزهم المبدع إذ لم يولهم العناية الكافية ولم يمنحهم الأدوار اللازمة لحاجة في نفس «المحسن» وهي توجيه القارئ وتكليفه بالأمانة بمفهومها الواسع ومن ضمنها أيضا: التحرر، والسلم، والتعايش السلمي، والحوار الحضاري .

هذا التجريد للشخوص من لعب الأدوار الأساسية في الرواية ينعكس على تجريد النص من اللوحات والألوان. أما زخرف القول والخط، فإليهما نقل الراوي الصراع لنستشف الدلالة من صراع الثنائيات اللفظية التي يحفل بها المتن الروائي و الخطوط؛ أي بين الخط العادي والثخين والمتوسط. هذا التثليث المرفق بثنائية الأبيض والأسود هو صراع أبدي قائم بين اللونين مادام في الحياة خصوبة وجدب، حياة وموت، ومنه تنبثق الدلالات التي ينطق بها الحوار ويجسده الأسود بالفعل وهو الناطق بالحكمة والقائم بفعل التأكيد والخصوبة

همت بك صاحبتي...خرجت لي من

رحم الشعر جئت من نسغ الزجل والموشح

بدوت لي من عطفات ولادة.

-تعرفينها ...؟.. لكنك لست من

ظباء مكة صيدهن حرام... !

...تمنحين خدك ... أيضا ترغبين

المزيد من حقك..؟

لفحة من الهجير تلفح وجهي... تنفتح

أبواب بصري على الخان الجاثي في راحة

«جبل أم على» يغشى البصر في التفاتة مني(١٥)

المتأمل للنص يجد أنه مكون من ثلاثة مقاطع: وصف، فحوار يتخلله صمت، ثم وصف، والذي يميز ويفرق بينهما ليمنح الرقم أو العدد ثلاثة هو «السمت الخطي»الثخين الفاصل بين المرقفين والمانح للفهم والمعرفة.

أما الحذف المرفق والمجسد بنقاط الاسترسال فهو موجه للقارئ ليملأ وليشترك في العملية الإبداعية وهو موضع السؤال الذي يبحث عن الإجابة. ولا يعني أنه حذف لأجل تسريع الحدث أو الفعل أو الحوار بقدر ما يمنح للقارئ إحساسا بالمشاركة في إنتاج المعنى، كل حسب تساؤله ومستواه المعرفي والثقافي.

في المقطع الأول تعبير عن شعور السارد نحو «كلارا» التي جعلته ينطق شعرا حد العجب.

في المقطع الثاني يتغير اللون والخط ويحدث الحوار وتأخذ الألفاظ منحى المحاورة، لكن المحاور يستأثر باللغة لنفسه ويقدم لنا نفسه بأنه عارف أكثر مما تعرف الشخصيات(١٦)

في المقطع الثالث يعود إلى وصف حاله وبذلك يكتمل المشهد .

وابتداء من صفحة ٥٧ إلى٦١ تأخذ الكتابة شكلا مغايرا ومتدرجا من الأندلسي إلى النسخ إلى الكوفي الذي يبلغ الذروة في البروز وذلك من أجل:

١- جذب وإثارة المتلقي وحثه على الوقف والتأمل واقتناص المعنى.

٢- التأكيد على أن في هذا المقام وهذا الموضع يرتفع الصوت ويعلو ليؤكد على حقيقة أو معنى خفي لاحظ ذلك في ص٥٨ وص ٥٩ .

٣- بعض التراكيب تسمو إلى درجة القول المأثور أو الحكمة مثل:

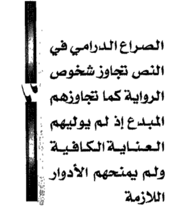
لا يتنعم الذوق بالحلاوة ما لم يتجرع المرارة (ص ٤١)

لا يجدي حذر مع قدر(ص ٦٣)

اللهاث خلف الفانية يدفعنا إلى الفناء (ص ٦٣)

خلقت من عجل فجئت عجولا (ص ٧٢)

ما شذ من كان بآله مقتديا (ص ١٠٦)



البنية العميقة

نلج هذه البنية عبر عتبتين: العنوان، والنص الموازي الذي تصدر المتن.

الأولى: العنوان « على تخوم البرزخ»

وهو المفتاح الأول للنص المتن وفيه من الدلالة ما يؤول ويحيل إلى عوالم صوفية إذ كلمة البرزخ تعني « الحد بين الجنة والنار»(١٧) والواقع المعيش ونار الإبداع والكتابة أو حرقة الكتابة. أما الجنة فهي التسامي عن الواقع، والمتنفس الذي ينطلق منه الأديب لبناء عالم المثل، وهو الأمل الذي يسعى إليه لتوجيه المتلقي، عالم الخير والبقاء أي جلب المنفعة ودرء الضرر كما ذكرنا في العلاقة بين العدد والحرف، ومن ثم تغدو نار الإبداع والكتابة جنة لأنه ينشد من خلالها نشر الخير ودرء الشر.

هذا الموضوع في نظري هو المحور الذي يتأسس عليه هذا العمل الإبداعي، وفيه تتلخص تجربة الأديب الإبداعية وتجربته في الحياة أي خبرته للدنيا الفانية وما تحمله من أدران تكون سببا في نشر العداوة بين بني البشر وفي خلق نوع من تسلط بعضهم على بعض.

والقول بالحد يعني يحول بين «الشيخ* والمرشد» هذا القول قد يجعلنا نتوغل عمقا في مسألة العنوان لطرح المعادلات الآتية: كل أديب لابد له من متلق، وكل شيخ لابد له من مريد، وبذلك يكون الأديب مساويا للشيخ، والمتلقي مساويا للمريد.

وهل يمكن للأديب الفنان أن يتساوى مع المرشد مثلما تساوى مع الشيخ علما أن هذا الأخير هو السالك لطريق الحق وعمله في الطريقة أن يرشد المريدين والطالبين؟

قد يتسامى الأديب، ويتعظ مما خبره في الحياة الدنيا وبما تعلمه من الأحداث السياسية والاقتصادية وما عاشه ورآه في الحياة الاجتماعية، وبما تفتحت عليه بصيرته من نور الحق فيخلص فنه للحقيقة والحق فيصير مرشدا،



فلا يضل ولا يشقى فيمتّع الناس بفنه ويرشدهم إلى طريق الحق حيث اللذة المثلى والمتعة الأبدية، والحب الأسمى أليس السارد هو القائل على ألسنة النورانيين» فمبلغ غايتنا من الحب ذروة من النعم واللذة»(١٨) فأي نعم غير نعم حب الله وحب الخير والناس أجمعين؟ هذا ما يهدف إليه عنوان الرواية، فالواقف على تخوم البرزخ هو السارد في الرواية. أليس السارد شخصية من خيال نسخ فيها الكاتب؟(١٩) وهو المبدع والذي سيغدو مرشدا لما رآه وهو قائم على تخوم البرزخ. واقف بين الحياة والموت، وهو العائد بعد الموت، وكل العائدين من البرزخ أو مروا «بتجربة الموت تغير مسلكهم وتغيرت مفاهيمهم الحياة طوال المدة التي عاشوها بعدئذ على الأرض فكانت حافلة بالطيبة والصلاح والخير»(٢٠).

هذا ما تصفه الرواية وما تنقله على لسان السارد طوال سرده، وما يبرزه السمت الخطي أيضا. بعد هذا الذي رويت يكون الأديب مرشدا أو مساويا للمرشد، وهذا ما نتمثله بالمربع السيميائي.

الأديب = شيخا الأديب = مرشدا

تكافؤ تكافؤ تكافؤ تكافؤ

المتلقي = مريدا المتلقي = مريدا

حينئذ تكون النتيجة:

الأديب = شيخا =مرشدا.

القارئ = المتلقي = المريد.

ويكون الأديب مرشدا للمتلقي الذي يساوي المريد.

والمريد في العرف الصوفي من انقطع إلى الله تعالى عن نظر واستبصار وتجرد عن إرادته فلا يريد إلا ما يريده الحق(٢١) وتجاوزا يكون المتلقي مريدا ولو في نظر الكاتب.

والمتلقي كل من يتلقى العلم والأدب والفن عن غيره ويكون هلاكه كهلاك المريد حالة اقتدائه بالأئمة المضلة، وتكون نجاته حالة اقتنائه وتلقيه وقراءته أدبا وفنا يثير فاعلية الإنتاج ويقوم الأخلاق ويهذب السلوك، والسؤال هل يريد المحسن بن هنية أن يقدم نفسه للقارئ كمرشد وأن يجد في القارئ مريدا، في زمن تطغى عليه الماديات والذاتية الفردية؟ أم تراني أضخم الموقف وأفتعل مالا يجب افتعاله وأحمل النص وصاحبه ما يثقل كاهليهما؟ قد يكون كذلك وهذه قراءة، فالمتن مفعم بالإشارة وهذه بعض منها موجهة للقاري إن كان يريد الارتقاء إلى مرتبة «مريد».

لكنك لا تستطيع معي صبرا(ص٣٨) / إن الإنسان خلق لجوجا إذا مسه الترف راق له ملمس تعس الآخرين(ص٤٩) / هفوت إلى الملأ الأعلى(ص٥٦) / عيونه من كل جانب ترمي بشرر(ص٥٦) / اللهاث إلى الفانية يدفعنا إلى الفناء (ص٦٣) / لقد خلقك في أحسن صورة كما شاء ركبك فما الذي غرك به. قد سواك في خلق عظيم (ص٧٠) / والدنيا ما صدقت في حب لطالبها وما ارتوى ضمآن بها من عطش كوارد ماء أجاج فلا يزيده إلا عطشا(ص١٠٧) / حجوا للقول السوي (ص١٠٩)/)...أيها الناس إنا خلقناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم(ص(١٠٩).

يقال إن المريد إذا وصل إلى الشيخ فينبغي أن يجتهد في التعرف إلى حقيقته، وهل تعرف المتلقي إلى حقيقة المحسن بن هنية، سؤال تصعب الإجابة عنه لأن الأمور نسبية، واعتمادا على المربع السيميائي السابق يمكن القول: إن تجربة الأديب المحسن بن هنية فيها إسقاط من الذات الموجهة المرشدة× على الذات المبدعة الفانية والتي هي ذات مقدسة كذات الشيخ عند الصوفية.

لذا فهذه الذات الأخرى تطلب من المتلقي/ المريد أن يكون في الصورة التي يظهر عليها كإنسان حر ومنتج.

الثانية: المتن والنص الموازي

إن مسلك العتبات صعب طريقه، وهذه العتبة تبدأ بحديث الاغتراب الذي نشم منه رائحة البحث عن الحقيقة وأسر الحكمة، إذ كل غربة عن الحق غربة عن المعرفة(٢٢)، والأديب غريب في عالمه الواقعي بمعرفته وفكره، لا غربة الدار والوطن كما ورد في بعض المقالات التي نشرت حول الرواية، والتي اعتمدت على السيرة الذاتية الظاهرية للأديب، ولم تنظر إليه بعين ثانية من حيث انتمائه إلى عالم الروحانيات الذي ولد ونشأ فيه، وما تصديره للرواية ببيتين لابن الفارض إلا تعبيرا عن هذا الانتماء وتوجيها للمتلقي عبرهما واللتان تشكلان نصا موازيا لنص آت مشحونا بمأثور القول من آي القرآن الكريم الذي يشكل النسق الروحي أو الامتداد الروحي ومادية التوظيف والتشكيل لهذا النص- متن الرواية-.



إن محتوى النص الموازي هو المنطلق وهو الغاية التي يعمل من أجلها الكاتب أي انتقاء المادي وثبوت الروحي وتقديم الروحي على المادي لأن هذا الأخير فان، فالذات فانية والروح باقية. فالمتن الروائي يعرض من الملحوظات والمخاطبات والمعاينات الروحية ما لم يدركه أي إنسان خارج عالم الروح أو عالم الكتابة والإبداع، ولم يتمكن منها وبذلك يغدو هذا الخطاب الروائي قناة تواصل بين الذات المبدعة والذات المتلقية وهو نقل لهذه الملحوظات والمعاينات الروحانية.

بالبصيرة يرى السارد حقائق الأشياء فيدركها، والرؤيا تبقى من دون جدوى إن لم تخرج إلى عالم الوجود للإستفادة منها فكانت الكتابة ضرورية وتكملة لهذه الرؤيا «تسكبها على صحف منشرة»(٢٣) ففعل الكتابة عنده تجسيد للروح على

الجسد، للرؤيا على الصحف في شكل تداخل وتعارض في هيئة صور تتجاذب فيها الذاكرة مع الواقع.

إن حادث المرور الذي وقع للسارد في الرواية «على تخوم البرزخ» انقلب إلى طرح قضية، ليست البقاء بعد الموت، وإنما قضية الروحي والمادي وأثر الروحي في تفعيل المجتمع وبناء الحضارة والتحرر. فالبصيرة لدى السارد هي التي فتحت كوة نحو عالم الروح فأبرزت قوة الروح وفضلها على المادة وعلى العالم المادي، وهذه القوة متى استعملت يكون لها الفضل في توجيه العالم المادي، ومن ثم يبقى المتلقي بالنسبة إلى الذات المبدعة عبارة عن مريد يتوق إلى مراتب القدسية وذلك بإنتاجه الروحي المادي لبناء حضارة تتحرر من ربقة السلطة الدنيوية دون المساس بالمواثيق والأعراف والسنن التي تقوم عليها هذه السلط.

أيها الناس ضرب مثل فاستمعوا له ألا يعلو بعضكم على بعض. ادخلوا في حزب السلام أفواجا. وتعالوا كافة تحملون أغصان الزيتون. فتأتوا بها على أسباب مناتج المردي من السلاح. وارفعوا عصا موسى وصليب المسيح وكتاب محمد... ولا يتخذ بعضنا أربابا لبعض. ولا يورد بعضنا بعضا موارد الهلاك... وحجوا للقول السوي.(٢٤) والتحرير من السلطة بالمراجعة التاريخية لما أنتجته النظم المثلى سابقا والتي بنت حضارة جمعت بين المادي والروحي»، وخير الفصول يمتص من تحت القشرة ندى وملحا فيلفظ الملح ويسكن في داخله الطراوة فيكون على الهاجرين من الصابرين»(٢٥).

إن تساؤله عن السياح عندما يتركون الطراوة والشلالات ويفضلون لفح الشمس والتعفر بالغبار لا يجد له جوابا إلا بالتأويل إذ أن الإنسان إذا مسه الترف راقت له تعاسة الآخرين فيسعى لتذوقها، وهذا تأكيد على أن المادي لا يشبع نهم البشر بقدر ما يشبعه الروحي، وهذا الفرق هو الذي نجده بين الفقراء والأغنياء حين يحمد الفقراء الرب على ما هم فيه من نعمة في حين يشتكي الآخرون متاعب الدنيا.

وما ضياع الأندلس إلا دليل على الانهماك في الماديات والملذات الدنيوية ولولاها لما كان الضياع وهذا ما نستلهمه من مخاطبة السارد لـ «كلارا». « ورثتم عن العرب الموسيقىَ ومنطق الجمال وروح البحث»(٢٦) وما يوحي به الدكتور بوشوشة بن جمعة في قوله: «فالدلالة الحضارية لهذه الشخصية بيِّنة وهي أن العرب المسلمين مثلما أضاعوا الأندلس ماضيا لأسباب تتعدد وتتنوع فإنهم بصدد إضاعة الكثير من مقومات الهوية والكيان والانتماء بحكم ما يشهدونه من مظاهر تخلف عمقت أشكال تبعيته للغرب وجعلتهم عاجزين عن مواجهة ما تفرضه عليهم حضارته من تحديات.»(٢٧)



الإنسان إذا مسه الترف راقت له تعاسة الآخرين فيسعى لتذوقها، وهذا تأكيد على أن المادي لا يشبع نهم البشر بقدر ما يشبعه الروحي

أضاعوها لأنهم تخلوا عن الروحانيات التي تهذب النفس وتوجهها وانغمسوا في الماديات فوهن عقلهم واضمحل فكرهم وقل إنتاجهم وعمت الفوضى إماراتهم وتسلط البغاة عليهم وكانت الكارثة واللعنة، لذلك تجد المحسن بن هنية يوجه دعوته إلى المتلقي/ المريد يستنهضه ليبني مجدا قائما على الفكر والروح والمادة كما بناه السابقين وليسر على دربهم يقول: «ازده بفتوتك: لتكبر دعوتك فهي لك مطية تدوس بها هامات السفهاء المستكبرين بغير حق ... وسر على درب السابقين من سقراط إلى روسل»(٢٨).

إن تحلل السارد من عناصره المادية وعودته إلى جوهره وماهيته النقية من الأدران أي صارا روحا بلا جسد خاليا من المادة الفانية. هفا إلى الملأ الأعلى فالتقى بالنورانيين وفي طليعتهم عقبائيل* الذي أوحى له بالسؤال فزاده هولا وفجيعة مما رأى.«أرأيت لو أني نفخت على ما مر بك من عوالم ومجرات لدكت دكة واحدة وبعثرت نجومها واختلت موازينها فهي واهية متناثرة لا ترى لها باقية فمن يعيدها إلى سيرتها الأولى»(٢٩).

إذن يدرك الأديب وهو السارد كنهه ويدخل في مونولوج مفاده أنه مكرم بخلافة الله في الأرض وبأداء الأمانة، وأن الكل قد سجد له، بأمر الله سبحانه عز وجل ولا وصاية فوق وصاية الله، ثم يردّ على سائله بنفس الطريقة التي سئل بها ويدوم الحوار ويأخذ شكلا مميزا -خطا ومعنى- يعكس معنى الحوار الجاد الذي يتعلم منه المتلقي/ المريد، ما لم يعلم: أن القدرة لله وحده وأن الإنسان ظلوما جهولا كفورا بالرغم من النعم التي أغدقها الله عليه ومنها: «وعلم آدم الأسماء كلها»، وأن فاقد القدرة لا يؤتى سؤله.

يبقى الحوار قائما حول مساوئ ومزايا بني آدم إلى أن يصل إلى أن الإنسان الذي كلف بالأمانة هو نفسه السلطان في الكون السفلي الذي يكذب ويأتي الباطل ويزور ويغش وينافق وينسى أن كل شيء مؤجل إلى يوم الحساب. ومعنى ذلك أيضا أيها القارئ/ المريد: كفاك اليوم بنفسك حسيبا كل أخطاء الدنيا تسجل كتسجيل الحسنات إن أوتيت الكتاب بيمينك فسوف تحاسب حسابا يسيرا وتنقلب إلى أهلك مسرورا، وإن كان بشمالك فذلك لأنك فضلت المادة على الروح وسيحل بك عقابا شديدا.

هنا تكمن رسالة الأديب الموجهة للمتلقي/ المريد، كيف يكون حرا، حرا

من سلطة المادة ومن سلطة الآخر أيا كان نوعه. وذلك ب:

١- أن يتغلب الروحي على المادي في نفسه.

٢- أن ينظر إلى ماضيه التاريخي حيث الروح الذي به حياة القلب وضياؤه فعاش الإنسان في سعادة أو قل تمكن من بناء حضارة منطلقها روحي وهي الحضارة الإسلامية.

٣- تحرره من الآخر لا يقوم على العنف بل على القيم الأخلاقية والروحية ليخضع المادة وليبني مجدا، ولا يجدي نفعا «اللهاث خلف الفانية لأنه يدفعنا إلى الفناء»(٣٠).

بعد ذلك نلمح أن السارد طلب من رحمائيل* أن يخلصه من العقاب فزحزحه عن النار وأدخله نعمخير* «حيث مستعمريها ما بُخسوا وما حل بهم عقاب، وأنهم فيها آمنون لا يمسهم فيها ظلم أو إثم أو بارد أو حميم»(٣١).

ويَخْلص إلى أن:

١- الإنسان هو المثل المضروب بالجوهر والمعنى(٣٢)، وأن الإنسان هو من أخطأ في حق الإنسان ، أما الله فقد أغدق عليه كل النعم.

٢- عجز البشر عن إدراك كنه الخير الذي ارتقى إليه الأديب حيز بلا مكان لأنهم بقوا أسرى لما خلقوا منه (من مادة: ماء وطين)

٣- أن الأديب لما ارتقى مرقى روحيا وعى وفهم ما أوحي له -لا وحي الأنبياء- كالأنبياء، ولم يكن في حاجة إلى القراءة والتهجي كما نفعل لأن صفحات السجل التي فتحت له «ليس لحروفها الشكل الذي تعرفون.. حروف لا يأتيها عجز أو هجاء لا تبلى ولا تمحي، المعنى فيها مخترق إلى داخل الإفهام، مكشوفة تنطق بالحق»(٣٣)

٤- تحرر الأديب من العوائد المادية والعوائق النفسية* تجعله يشترك مع الأنبياء في توجيه الرسالة وإثارة الوعي ونشر الفضيلة ويرقى إلى مقام الكشف والمشاهدة وهذا ما على المتلقي /المريد أن يكونه.

السؤال المحير لدى الروائي إن كان ذا

السؤال المحير لدى الروائي هو نوع من التصور لذات مادية ماتت ثم تخلصت من عناصرها المادية وارتقت مرقىً روحياً

طابع وجودي فهو سؤال يتعلق بما بعد الموت أو بمن مات وعاد. هو نوع من التصور لذات مادية ماتت ثم تخلصت من عناصرها المادية وارتقت مرقى روحيا فرأت ما رأت من مشاهد الأهوال ومن مناظر النعم. سبب هذا التصور مبعثه التأمل في الحياة البشرية عموما وعند العرب المسلمين خصوصا إذ وجدها الأديب حياة تخلف وتسلط وقتل وجهل لذا كان السؤال شديد الطرق ويعنف في جدران ذاكرته! كما قال: فلا الطرق خف ولا الصور تشكلت(٣٤). إذ كيف يخرجون من هذه الدائرة دائرة التخلف والجهل؟ كان الجواب عن طريق الغيبوبة التي تشبه غيبوبة الصوفي الذي يتخطى العوائد والعوائق النفسية، فتبدو له شموس الغيب مشرقة بعرصات القلب فتنفرج منه ينابيع الحكم، الحال لدى

المحسن بن هنية الذي وجد الحل في العودة إلى الروح لاعن طريق عودة الروح لدى توفيق الحكيم، وإنما الروح القابلة لقوة الحياة والحركة والخالصة من الأدران والتي تسعى لخير الأعمال بعيدا عن العنف والهمجية.

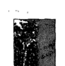
إذا لا الخريف، ولا الخرف، ولا الصدمة كانت سببا في الزهد إنما: حكمة السنين، وتجربة العمر، وثمار القراءة، والتأمل، هي التي تخرق طاحونة الدهر ويخرج الناس من دوائر العمى والصمت فتتفتح لهم البصائر فيبصرون ما هم عنه غافلون ويتحررون من قيود الكسل والعداوة والبغضاء والاعتداء ويعيشون في وفاق حضاري وديني وهذا ما نقرأه في نداء السارد في آخر الرواية، أيها الناس ضرب مثل فاستمعوا له.. (سبقت الإشارة إليه).

بعد هذه الرحلة الغيبية التي أراد صاحبها للمتلقي/ المريد أن يرتقي معه معا رجها نخلص إلى جملة من التراكيب وردت بمثابة حكم كتلك التي نقرؤها في رباعيات الخيام، قال الخيام:

كما أن بهرام الذي طالما أوقع بالحمر الوحشية
هل رأيت كيف أوقع القبر ببهرام
أو نوبة العمر بضعة أيام تمر
كمرور الماء في الجدول وهبوب الرياح في الصحراء
لذا فلا يحل لي أن أغتمَّ على يومين مطلقا
يوم لم يأت ويوم انقضى
أو أفق، فلا يمكن إدراك العمر الذي انقضى(٣٥)

وقال المحسن بن هنية:

الوعود بالانفراج عملة لا تصرف (ص٣٩)
الصكوك إذا جاء وحل أجلها لا تؤخر إما وفاء وإما سجن (ص ٣٩)
لا يتنعم الذوق بالحلاوة ما لم يتجرع المرارة(ص٤١)
الزجاج لا يعاد سبكه (ص٤٤)
لا يجدى حذر مع قدر(ص٦٣)
اللهاث خلف الفانية يدفعنا إلى الفناء (ص٦٣)
خلقت من عجل فجئت عجولا (ص ٧٢)
في الكتاب آجال وصاحب الكتاب أدرى بالآجال (ص٨٣)



الدنيا مأهولة ولا تتوقف بتوقف أحد أهليها (ص٨٣)

من خلق النسيان كان بنا رحيما ثم زادنا الصبر (ص٨٣)

على سبيل الخلاصة

أعتقد أن الأديب وعى ذاته كما وعى مجتمعه ولذا نراه يعمل على تفعيل العالم لا مجتمعه فقط باعتباره نبيا منقذا أو رسولا يحمل رسالة مثقلة بالقيم يجب تأديتها وإيداعها لدى أهلها لتنبههم من غفوتهم وغفلتهم، خارقا بذلك حواجز الصمت وحجب الغفلة التي أسقطتهم فيها المدنية المزيفة.

الزمن الحاضر المقترن بالفجيعة والمعاناة يريد الأديب أن ينقذنا منه بتوجيه هذه الرسالة» على تخوم البرزخ» كي ننسلخ من الماديات ولو قليلا ونكتسي بالروحانيات ولو شيئا ضئيلا.

وعى الأديب ذاته كما وعى مجتمعه لذا نراه يعمل على تفعيل العالم لا مجتمعه فقط

إن المحسن بن هنية لا يتخذ من الوجود والعدم مدارا لكتابته* بل يتخذ من الوجود الكائن وجودا ممكنا بمحاولة تغيير الواقع الكائن مدارا لكتابته، والتغيير عنده لا يتم في الماديات وإنما ينطلق من الروحانيات لإصلاح الماديات أو عالم الماديات. هذا الإنسان الذي أذلته السلطة لا يمكنه أن يتحرر أو يعيش في حرية ما لم يعقد وصلا بماضيه الحضاري المشرق المبني على الروح والمادة، فالروح يستمد قوامه من القرآن والسنة** اللذين شكلا انطلاقة ودفعا لبناء حضارة روحية مادية كما في العهود الزاهرة للمجتمع الإسلامي.

إن الأديب لا يعتمد على عنصر التشويق أو الصراع الدرامي لجلب المتلقي/المريد أو ما يسمى بالمسرود له، بقدر ما يعتمد على جماليات اللغة، وعنصر البديع الذي يحمل العنصر العجائبي، فاللغة عنده تعمل على إثارة العجب في بنياتها الإستعارية وفيما تصفه من العناصر المحملة بالأعاجيب.

• كاتب وأكاديمي من الجزائر



المصادر والإرشادات

١ - ينظر جريدة الملاحظ الأربعاء ١٥ أوت٢٠٠١ ص٣٦

٢ - ينظر مجلة الكويت ع ٢٣٩ ص٦٦ و٣٧

٣- محاضرة ألقيت في منتدى الصحافة بدار الشباب تونس ٢٠٠٢/٢/٨ تنشيط جلال باباي كما سبق أن قدم لها عرضا في الصحافة

في٢٠٠١/١٢/٢٢

٤- جريدة الحرية ٢ أوت٢٠٠١ تونس

٥ - محمود الغانمي.........

٦ -محمد المحسن..................

* -ينظر المحسن بن هنية. رواية على تخوم الرزخ . مطبعة التسفير الفني . ٢٠٠١ تونس ص٧

٧- د. عبد الحميد بورايو. التحليل السيميائي للخطاب السردي. منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر.

٨ - د. نور سلمان . الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير.دار العلم للملايين. بيروت ص٢٥٢

٩ - رواية على تخوم البرزخ ص٧

١٠ - ينظر د. عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية ١٩٩٩ المطبعة الأمنية الرباط ص٢٠١.

١١ - يراجع د. عبد الله العشي. زحام الخطابات. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع . تيزي وزو . الجزائر ص٩٣

* - ينظر على تخوم البرزخ ص٧

١٢- ينظر المرجع السابق ص٢٨،٢٧

١٣- د. عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية ط١ ١٩٧٨ دار الكندي بيروت ص٣٩٢

* وهي ٣ و٧ و ١٢ . للإفادة يراجع الرجع السابق ص ٣٩٣

١٤ - ينظر عبد الرحمن تبرماسين البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائرط٢٠٠٣ دار الفجر للنشر والتوزيع القاهرة ص١٦٥ ومابعدها

* - تراجع الرواية ص٧

١٥- رواية على تخوم البرزخ ص ٤٧

١٦ - د. عبد العالي بوطيب مستويات دراسة النص الروائي ص١٨٩

١٧ - عبد المنعم الحفني. المعجم الصوفي. دار الرشاد مصر ص٤٢

* - الشيخ: هو الذي يسلك طريق الحق وهو قدسي الذات فاني الصفات

١٨ - رواية على تخوم البرزخ ص ٨٠

١٩ - عن عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية ص١٧٧

٢٠ -عن محمد خليل الباشا. التقمص وسر الحياة والموت في ضوء النص والعلم والاختيار.دار النهار للنشر بيروت هامش ص ٢٧٧

٢١- المعجم الصوفي ص ٢٢٩

* - المرشد هو الذي يصل على الطريق المستقيم قبل الضلالة.

٢٢- المعجم الصوفي ص١٨٣

٢٣- رواية على تخوم البرزخ ص ٣٥

٢٤- نفسه ١٠٩

٢٥- نفسه ص٣٧

٢٦- نفسه ص٤٦

٢٧ - نفسه ص١٧

٢٨- نفسه ص١١٠

* - عقبائيل من المفردات التي نحتها الأديب وتعني الملك المكلف بالعقاب

٢٩ - المصدر السابق ص٥٧

٣٠ - نفسه ص٦٣

* - من المفردات التي نحتها الأديب وتعني الملك المكلف بالرحمة

* - من المفردات التي نحتها الأديب وتعني الجنة

٣١ - المصدر السابق من ص٦٩ إلص٧١

٣٢ - ينظر المصدر نفسه ص٧٢

٣٣- نفسه ص ٦١

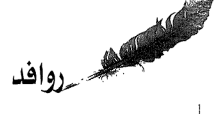
* - العوائد والعوائق: المقصود منها مختلف الغرائز الجسمية والنفسية التي أودعها الله سبحانه عز وجل في نفس بني آدم

٣٤ - نفسه ص١٠١

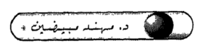
٣٥ - د. بديع محمد جمعة. من روائع الدب الفارسي.ط١ دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٨ ص ٢٢٠ إلى ٢٢٥

* - ينظر على تخوم البرزخ ص١٠

**- هذا مايفصح عنه المعجم اللغوي للمتن المدروس



قوة النخبة وخيار الديمقراطية



ثمة اصرار اليوم على أن سؤال الحرية عربيا كان مستمراً في مختلف حقب الثقافة العربية وأزمنتها وهو سؤال له مبرره في ظل تراكم الاستبداد وانسداد آفاق التغيير التي كرستها ثقافة الأدب السلطاني.

يرى المفكر التونسي الحبيب الجنحاني في كتابه «المجتمع المدني والتحول الديمقراطي في الوطن العربي» الصادر عن منتدى الفكر العربي في عمان، أن جميع الشعوب تشترك في مقاومة الاستبداد ورفضه، وان لكل حضارة أنموذجها الخاص في النضال من اجل الحرية والعدالة الاجتماعية، ويستشهد الجنحاني بعدد من المؤشرات العلمية على ذلك، ومنها تقارير التنمية البشرية والمسح العالمي للقيم الذي استدل من خلال نتائجه بان العرب يتفوقون على غيرهم من الامم في رفضهم للحكم التسلطي وأنهم تواقون لخيار الدولة الديمقراطية.

يعتقد الجنحاني أن العرب يحتاجوا إلى الحرية وثمة سعي في تاريخ نخبهم اظهر مع مرور الوقت بأن قوة النخب قد تكون اقوى من حضور الدولة، وهو في هذا يرى ان النخبة المصرية والنخبة التونسية والنخبة اللبنانية ساهمت بشكل فاعل في ايجاد تراث ثقافي ومنجز معرفي نافح طويلا ضد الاستبداد.

وعندما اكتشفت النظم السياسية العربية قوة النخب كان هناك خيار الجاذبية، الذي مارسته بعض الانظمة العربية من اجل تقليص المسافة الفاصلة بين السلطة الحاكمة والمثقف العربي، وفي حالات كثيرة مارست بعض النظم سياسة إبقاء المثقف العربي على الحياد وتم ذلك الاقصاء اما بالترهيب او من خلال اغداق الامتيازات ووسائل الإغراء التي كشفت مع مرور الزمن عن ازمة ثقة وازمة افتقاد الجاذبية.

وفي هذا الصدد يرى الجنحاني ان حوار المثقف والسلطة لا يكون نافعا او جاداً إلا اذا جرى الحوار في اتجاهين وليس في اتجاه واحد فيتحول إلى أوامر تنفيذ، وفي حالة الحوار يسعى المثقف الحر إلى خدمة المجتمع، وهنا تبرز القوة الكامنة للمجتمع المدني المؤمن بالدور التشاركي للمثقف الحر فيشكل المجتمع قوة اجتماعية دافعة لسير المثقف.

يرى الجنحاني أن الوطن العربي يجتاز مرحلة تاريخية لا تقبل التوفيق أو التلفيق، ولا ينفع في علاج هذه الأزمة الخانقة الترميم والترقيع والحلول الجزئية، بل يرى ان المجتمع العربي بحاجة إلى اصلاح جذري يجمع قوى المجتمع المدني من اجل الاصلاح غير المكلف او المتطرف، وهنا على النظم السياسية الاحتمال والاستيعاب وان تقلع عن سياسة الاملاء والقوة.

مهمة هي آراء الجنحاني حول الحرية ورفض الاستبداد ويجب أن لا تقرأ بشكل عارض، بقدر ما يجب ربطها في سياق دور النخبة العربية عموما والتونسية خصوصيا حيال الإصلاح الذي كرسته آراء كل ابن أبي الضياف وخير الدين التونسي وعبدالعزيز الثعالبي مرورا بمحمد علي الحامي وعلي بهلوان والهادي العبيدي وغيرهم ممن نافحوا من اجل الصلاح والحرية ورفض الاستبداد في تونس.

وهو في قراءته لمفهوم المجتمع المدني يعتقد انه مفهوم دخيل على التراث العربي الإسلامي، لذا نجده يستعرض تطور المفهوم في السياق الغربي إذ أن المفهوم نشأ في خضم الصراع السياسي والاجتماعي الذي ميز علاقة المجتمع الأوروبي بالدولة منذ القرن السابع عشر كما انه من المفاهيم الأولى التي جادل من اجلها ماركس هيجل في عام ١٨٤٣م في نقده حقوق الدولة في الرؤية الهيجلية.

يقف الجنحاني مع إسهام المفكر الايطالي غرامشي١٨٩١-١٩٣٧الذي أشعل التيار الماركسي بعد ماركس في نشر مفهوم المجتمع المدني، والذي استعمله سلاحا في مقاومة السلطة الشمولية، فالمجتمع المدني عند غرامشي هو مجموعة من البنى الفوقية مثل النقابات والأحزاب والصحافة والأدب...الخ، والمجتمع المدني عند الألماني هابرماس يعني الرضا غير الرسمي، أي الذي لا يخضع للسلطة.

هذا الجدل الفكري حول مفهوم المجتمع المدني، قاد إلى تعقيد في المفهوم وتداخل العناصر المعرفية بالعناصر السياسية الاجتماعية وهو ما جعل بعض الباحثين يتحدثون عن المجتمع المدني الأول ولعلهم يقصدون المجتمع المدني الذي ناضلت من اجل أسسه النخب المثقفة الأوروبية في القرن الثامن عشر.

في الراهن العربي، يجد الحبيب الجنحاني أن قوى المجتمع العربي تواجه اليوم تحدي التدخل الأجنبي الماثل في احتلال العراق وفي التحدي التاريخي الذي أفرزته القضية الفلسطينية، ويضاف إلى هذا التحدي أزمة التحول الديمقراطي العربي وفقدان الثقة في الإصلاح وإحلال التغيير، ولكن هذا الواقع بحسب الجنحاني يجب أن لا يقود إلى مواجهة بين قوى المجتمع المدني والدولة، وهو في محاولة البحث عن الحل يعتقد أن الليبرالية هي الحل الوسيط الموفق بين النظام والحرية، والديمقراطية لا تنشأ إلا في حضن دولة قوية لكن بشرط أن تكون دولة ليبرالية.

يخلص الجنحاني إلى السؤال عن مصير المجتمع المدني العربي بعد سقوط الدولة الوطنية، وتحولها إلى دولة أمنية في كثير من البلدان وما رافقه من تفكك البنى المجتمعية وبروز ظاهرة العنف المهددة بسقوط الدولة، وفي مواجهة هذه الأخطار تُغيب الدولة العربية الأحزاب وتحول دون فاعليتها إن وجدت، إلى جانب تهميش النقابات والمنظمات المدنية.

يبدو الحبيب الجنحاني الذي يعد من ابرز العاملين في تونس في الحقل الثقافي وهو من المساهمين في حركة التحرر الوطني، يبدو أنه ومن خلال معاصرته لمسارات الديمقراطية العربية، وعبر دراسته لمصائر الاصلاح في التجربة التاريخية العربية، مصرا على خيار التغيير السلمي، وخيار الحرية أولا، وهو كمؤرخ بالدرجة يلاحظ أزمة الانفصال بين الأنظمة الحاكمة وقواعدها المجتمعية، ونخبها التي إما أضحت في ظلال السلطة أو تغربت عنها وعن وطنها وهموم مواطنيها، رغم انها في زمن الاستعمار كانت نخبا جادة وذات قوة وتأثير.

* كاتب وباحث اردني
mohannad974@yahoo.com



تراثنا... الأمانة التي نفرط بها

حول ضرورة توثيق الثقافة الشفوية والمادية

مهند صلاحات *

يعتبر التراث بشقيه الثقافة الشفوية والمادية جزءاً مهماً من حقوق الشعوب الأصيلة، وحقاً أصيلاً يحتاج لعناية وجهد حقيقيين لحمايته وحفظه من الضياع. ومن هنا تكمن أهمية الحاجة إلى ضرورة البحث عن تدابير واقعية وخطوات إيجابية لتوثيق التعبير الثقافي الشفوي أو المادي، الذي يتعرض بشكل دوري ومستمر إلى خطورة الضياع والتلاشي بشكل متعمد أو غير متعمد تحت مسميات الحداثة والعولمة، وكذلك ثقافة العيب، وعدم الحاجة لطرق باب الأساطير التي قد تدخل في منطق المحرمات، أو عبر تناول جانب واحد منه، واختزاله جميعه في هذا الجانب، مما يوصلنا إلى مرحلة طمس للهوية أو تلاشيها، وخاصة في ظل تحديات العولمة وتلاشي الهوية القومية وظهور الدولة في مقابل الأمة،

وبعد ذلك مرحلة تلاشي حتى مفهوم الدولة ثقافياً وصولاً إلى الدولة الأممية التي تمتزج معها جميع ثقافات العالم في بوتقة واحدة، مما يعني ضياع جزء كبير ومهم من ثقافة المراحل السابقة من حياتنا وتاريخنا إن لم نتخذ تدابير جادة أسوة بباقي دول العالم، التي وضعت بالاعتبار - قبل الإقدام على خطوة الانفتاح على العالم - توثيق معظم ما لديها من ثقافة شفوية وتراث وفلكلور، في مجموعة من الوثائق المكتوبة أو المسموعة أو المرئية.

فدخول العولمة للمجتمعات سيفقدها حتماً جزءاً كبيراً من ذاكرتها الشفوية في ظل التوجه نحو التكنولوجيا، مما يعني فقدان أحد أهم معارف المجتمعات الأصيلة والمحلية وابتكاراتها وعاداتها، وحكاياتها التي ترجع في أصولها إلى مختلف حقب تاريخ المجتمع البشري، إلى عهود الأديان والمعتقدات والأساطير، والتصورات البدائية والفطرية التي تشكلت فيها بنية هذه الثقافة وهذه الحكاية الشعبية وشكلها، والتي تتشابه في الكثير من محتواها مع حكايات الشعوب الأخرى وعاداتها وثقافاتها.

فهذه الذاكرة التراثية، أو الثقافة الشفوية الأصيلة المتجددة، تأخذ أشكالاً متعددة تبدأ من الحكايات والأساطير الشعبية والأغاني الشعبية سواء كانت تلك الطقسية كأغاني البحارة والحصادين أو أغاني الأمهات للأطفال، وحكايات المعارك، والأزياء الفلكلورية

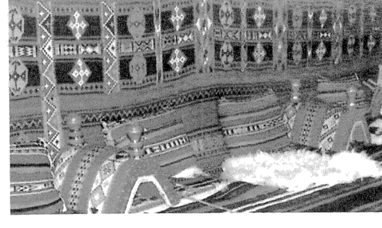
وأدوات الحصاد، والأدوات التقليدية التي يستخدمها الصنّاع وأرباب العمل، وأدوات الحرب، التي تحتاج إلى ذاكرة تحفظها كصورة قبل حفظها مادياً، وصولاً إلى نداءات الباعة المتجولين وحكايات الحارات، وغيرها، لتشكل بمجموعها مجموعة من الموارد التراثية المعرفية التي تحتاج للحماية والحفظ.

هذا الإبداع التقليدي وأشكال التعبير الثقافية (الفلكلور) تعاني من أزمة حقيقية في مسألة الحماية من الضياع والنسيان والذوبان والنهب، لأسباب كثيرة قد يبدو أهمها شيوعها بين الشعوب، واشتراك أكثر من شعب ببعضها، أو ما يتعرض له بعضها مثل الأزياء من سطو من قبل شعوب غير مؤصلة تبحث لنفسها عن مرجعية تراثية، كالأزياء الفلكلورية التي تتعرض لسطو تجاري من غير تصاريح لعدم وجود قوانين تنظم آلية معينة في التعامل مع هذه المواد أصلاً.

وقد تبدو مسألة البحث ضمن إطار حماية الملكية الفكرية للتراث في الوقت الحالي خاصة في بلدان مثل الأردن وفلسطين والدول التي تجاورها - باستثناء مصر التي أسست لهذا الموضوع بشكل مؤسساتي رسمي - مسألة متقدمة جداً إذا ما نظرنا بشكل واقعي إلى خطوات سابقة أهمها ضرورة تدوين وتبويب وتصنيف وتوثيق هذه



الموارد التراثية بشكل علمي، وبطريقة مؤسساتية رسمية لتحفظ ديمومة عملية الحفظ والإشراف عليها، وفيما بعد وضع قوانين ملكية فكرية تحدد طريقة استخدامها لأغراض تجارية أو غيرها.



جهود التدوين الفردية والمؤسساتية في الأردن والدول العربية:

على الرغم من أن الأردن يشترك مع العديد من الدول المجاورة مثل فلسطين وسوريا في العديد من المفردات التراثية المشتركة، إلا أن أياً من هذه الدول ومؤسساتها لم تقم بشكل حقيقي بأي عملية تدوين وتوثيق للثقافة الشفوية، ولا يقتصر ذلك على الأردن وجيرانه، بل يمتد كذلك ليشمل معظم الدول العربية باستثناء مصر التي قامت بإنشاء (المركز القومي لتوثيق التراث الثقافي والطبيعي)، الذي جاء بناء على مشروع قامت به وزارة الاتصالات وتكنولوجيا المعلومات ضمن إطار البرنامج القومي لنهضة الثقافة في مصر وقام على أساس وضع خارطة سميت «الخارطة الآثارية لمصر»، وكذلك وضع خطة للتراث المعماري لمدينة القاهرة، وتوثيق التراث الطبيعي بجمع كل المعلومات المتوفرة في البيئات الطبيعية المختلفة ومكوناتها في مصر، وبرنامج توثيق التراث الموسيقي، وتراث التصوير الضوئي المصري.

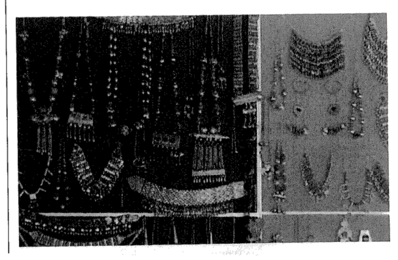


تبعت مصر كذلك اليمن في تدشين بيت الموروث الشعبي، والذي عمل على إنجاز موسوعة أطلس للحكاية الشعبية اليمنية والذي صار الآن بإصداره الثاني مشتملاً على (قراءة في السردية اليمنية مع ٧٠ حكاية شعبية).

أما بالنسبة للمغرب، بالإضافة لإنشاء مراكز حكومية فعلية، فقد تم استصدار قانون حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الذي صدر سنة ٢٠٠٠.

دورنا اليوم:

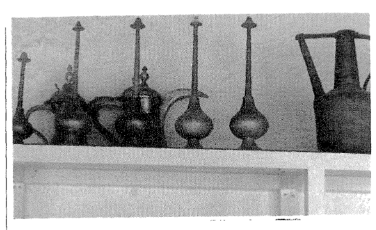
ومن هنا نجد أننا قد نكون، بالإضافة إلى دول الجوار، الأكثر تقصيراً في حماية تراثنا الشفوي والمادي، وخاصة أن هذا المجال يتم الاهتمام به على المجال العالمي، ولدى الأمم المتحدة آليات ووسائل تدعم بها هذا التوجه، بالإضافة إلى أن هنالك عدداً من المنظمات الدولية المعنية بهذا الشأن مثل المنظمة العالمية للملكية الفكرية، التي يدخل نطاق عملها كذلك في مجال حماية الفلكلور والتراث الشعبي على الصعيد الدولي وليس فقط على الصعيد الإقليمي. ولا تزال غالبية محاولاتنا تدور في نطاق فردي غير مؤسساتي، حيث نجد أن هنالك العديد من المختصين والباحثين وغيرهم يعملون وبجهد وبتمويل ذاتي، على تنفيذ مجموعة من البرامج الرامية إلى توثيق المعارف التقليدية والمأثور الشعبي.



والغرض الرئيسي المنشود من تلك البرامج هو الحفاظ على تنوعها الثقافي وثقافتها الشعبية التقليدية للأجيال المقبلة. على أن عملية التوثيق ذاتها قد تهدد مصالح أصحاب المعارف التقليدية لأنها تسهّل النفاذ إليها ونشرها والانتفاع بها دون تصريح على نحو يخالف مثلاً القوانين والممارسات العرفية، ما لم تُتخذ التدابير السليمة من قبل المؤسسة الرسمية لتكون الحامي لمثل هذه المشاريع الفردية بشكل جدي، وتثمين دور هؤلاء الباحثين، وربطهم في داخل مؤسسة ليتبادلوا الخبرات والأفكار.

(لحمة للي ما إله أسنان)

ونحن بطبيعة الحال في الأردن، وهو بلد غني بتراثه الشعبي لكنه فقير بتوثيقه، نعيش وضعاً يجعل المثل الشعبي الموروث، الذي هو الآخر لم يجد من يدونه ويؤرخه بشكل مؤسساتي، ينطبق علينا بأن الكنز التراثي الذي بين يدينا هو (لحمة للي بدون أسنان)، وهذا ينطبق على ثقافتنا الرسمية والشعبية في هذا الصدد، فهناك مخزون ثقافي إنساني ضخم لدينا، لكنه للأسف لا يزال تراثاً خاماً لم يتم استغلاله بالشكل الصحيح، ولا يؤخذ منه سوى القليل جداً، ويتعامل معه بانتقائية، وحتى هذه الانتقائية أصبحت تقل بحيث كنا ننتقي ما يناسب الولائم والاحتفالات الرسمية أكانت وطنية أو دينية، أو المناسبات والاحتفالات، لنأخذ منها الشكل الغنائي، أو الأزياء، واليوم استبدلناها بأشكال أخرى أكثر تعولماً، أو صبغناها بإيديولوجيات دينية أو ثورية طافحة بلغة القتل والعنف والمحرمات والانغلاقات. والأخطر من ذلك هو ما نجده الآن عبر مؤسسات رسمية تصنف وتسمى بمسمى المؤسسة التراثية



الثقافية، وهي تركز على شكل واحد فقط من أشكال التراث ليختزل فيه بقية الأشكال الأخرى.

الكثير من الجهات سواء أكانت مؤسسات مختصة، أو حكومية، أو خاصة، وكذلك الجهات الدينية، تلتقي في مجرى إفراغ جمالية الكلمة والمعنى وتشويه اللحن من محتويات الخيال والصدق في تراثنا الشعبي، تحت مسميات التحريم، ومخالفة القيم، وغيرها، بالإضافة لعملية تسييح التراث والفلكلور، والتي إن لم يتم التعامل معها بشكل صحيح ستتحول إلى عملية سمسرة وتجارة.

فالمطلوب ليس فقط الاكتفاء بالتعريف بهذا التراث، أو نشر ثقافة التسييح، وما يستهوي السيّاح بعد نزع محتواه الإنساني، ولكن كل قطعة لها دلالة ثقافية إنسانية، تحكي عن الإنسان المبدع الخلاق في تحويل الجدب إلى لوحة من لوحات الجمال عبر معوله، عبر إشاراته وتهويماته، وتناقضاته وفلسفته البسيطة لتفسير الواقع والظواهر التي يعجز عن تفسيرها، فيخلق لها تفاسير فوقية ميتافيزيقية لها طعم الأسطورة، وشجن الخرافات اللذيذة، بل بتوثيق هذا التراث سواء الشفوي المنقول بالصوت والذاكرة، أو المادي المتوارث، جمعاً وتدويناً، ودراسةً وتحليلاً، وإعادة إنتاجه مسرحياً ودرامياً. والغريب أن هوليوود سبقتنا إلى إنتاجه كرسوم متحركة للأطفال، فأنتجت حكاياتنا الشعبية من السندباد والشاطر حسن وغيرها منذ الثمانينيات، ونحن حتى الآن لم نقم بتدوينها بشكل رسمي.

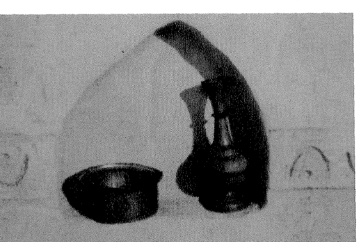
المطلوب هو توثيق التراث الشعبي، وخصوصاً التراث الشفاهي أو الأدب الشعبي كألوان الغناء الشعبي، الحكايات، الأمثال، النكت، الألغاز، السير والأساطير الشعبية، إلى جانب توثيق العادات والتقاليد الشعبية كتقاليد دورة الحياة وتقاليد الزراعة والمناسبات الاجتماعية والدينية، كما توثيق المعتقدات والمعارف الشعبية كالمعتقدات الخاصة بالسحر والأحلام، والألعاب الشعبية، وتوثيق التراث المادي كالأزياء الشعبية، المصوغات، طرق الزينة، النقوش، الوشم، الرسوم والفنون الشعبية، وخلق قاعدة شعبية ورأي عام عبر الإعلام المحلي، بأهمية الموروث الشعبي وحمايته وطرق المحافظة عليه، ومن ثم الشروع عن طريق الوزارات المختصة، سواء وزارة الثقافة أو غيرها، في إنشاء نواة مؤسسة تجمع الباحثين والأكاديميين، وكذلك إعداد الكوادر المؤهلة القادرة على التعامل مع الموروث الشعبي وقضاياه وإشكالاته وإيجاد قاعدة معلوماتية له، وتصنيفية لأشكال الموروث الشعبي وجعلها في متناول الباحثين والدارسين، وكذلك تكوين فريق عمل لمسح مناطق البلاد لإعداد موسوعات، سواء للحكاية الشعبية، أو للأمثال، وكذلك تجميع وتسجيل أغاني النساء الشعبية التي بدأت تختفي بسبب تأثير الجماعات المتطرفة التي تعتبر صوت المرأة عورة، مما قد يصعب من مسألة إقناع النساء بتسجيل هذه الأغاني بأصواتهن، وكذلك طغيان الأغنية الحديثة على الأصالة، وضرورة حفظ هذه الأغنيات الشعبية على أقراص حاسوب مدمجة وأرشفتها في مكتبة خاصة بها.

وهذه الخطوات لا تأتي بشكل فردي، بل هي بحاجة إلى تكاتف الجميع، حكومات ومؤسسات وأفراداً، من أجل إيجاد آليات وطنية صلبة وقوية لحماية الفلكلور وحقوق الملكية في الثقافة الشفوية والأزياء عالمياً، وتحصينها من السطو عليها ونهبها والتجارة غير المشروعة فيها.

وبعد ذلك يأتي دور السلطة التشريعية لتبدأ بسن التشريعات الخاصة، لتأمين الحماية القانونية للهوية الشعبية، خاصة في هذا الوقت بالذات الذي بدأ فيه الأردن باحتضان الأشقاء العرب خاصة في المواسم السياحية، أو في فترات الحروب، كما احتضن ولا يزال الأشقاء العراقيين، وكذلك اللبنانيين، للحفاظ على الموروث الشعبي للأردن، وكذلك الموروث الشعبي للوافدين وعدم الخلط بينهما.

يبقى هذا المشروع مجرد حلم، لأن تحققه مرهون بوعي المثقف بقيمة التراث والثقافة الشفوية والمادية والفلكلور، ووضعها ضمن مشروعه الذي يناضل من أجله، وكذلك بالدعم من أية جهة رسمية أو خاصة تتبنى المشروع الثقافي الكبير، وضرورة منحه الشرعية من قبل المؤسسة الثقافية الرسمية، لنحمي هذا المشروع الثقافي العظيم الذي يعاني من تفريطنا...

* كاتب وصحافي أردني
salahatm@hotmail.com



شعر

السيدة البهجة والولد النهاوند

عزت الطيري *

من أي الأبراج تطل؟......
تسحبني بخيوط من ولع وحرير وهاجْ
من برج الأبنوس السامق أم من برج
العاجْ؟
تسكرني الفتنة وتؤرق حلمي
فأجدف في بحر هواء، في نهر فضاء
الملكوت
مجدافي وصلٌ وسكوت
شجر يتسابق.. يتعانق،
فيفيض الأترجُ حنينا
ويعانق نجماً ويموت
لا شيء يواري دهشتنا... لا بدر سيخجلْ
لا طير يسقسق ويصفق ويجاهر
بغرام قرنفل
لا زنبق يرحل... لا زئبق يسأل
في أي زمان يتدحرج... في أي فجاجْ؟
لا شيء ولا لا... غير عيونٍ
وشموسٍ تحتفل وتحفل
كي تهبط
لدروب من فلْ
من أي الأبراج تطل...
تستل سيوفا وتسلْ
وتقطــــع أعناق الوردات،
تلون بدماء الوردة:
أطراف يديها
وحداء قوافل... وبلابل،
تنساق وتشتاق إليها
وغناء تخوم.. وتمل
وتعاود تحديقا وتدل:
الفعل السائح والسابح
والفعل الحاضر والماضي،
نحو بلاد من عسل النحو،
الضارب في قسوة حبشي أرعنْ،
جمجمة الفعل العاقل،
فيصير المختل المعتل «بياء»
يمامتها،
أو «واو» الولد المجنون...
حين تقول له،
في هسهسة الساحر، كنْ
فيطيع صبابته ويكون
....
من أي الأبراج تطل الحوراء
الشقراءُ الهدباءُ
الفرعاءُ الغيداءُ الرغداءُ اللمياءُ
النجلاءُ

إلي آخر أوراق الأسماءْ
تترقرق كالماء، وتزهو كالحناء،
وتنطق بلغات لم تدركها الألسنْ !!
فتغازل بدراً فيثوب ويذعن
ويجوب ويمعن
في ضوء مفاوزه... ويحن
وتداعب أوتار الريح.. فتسكن
فهي المسكونة بدبيب العشاق،
المعتصمين فناء،
وهي الساكنة، المسكنْ !!
وهي الممكنة، الإمكان، وغير الممكنْ
وهي الأمَّارة بالعشق، إذا عز
العشق،
وعز المعشوق الأعشق والأفطنْ
وهي الوطن إذا عز الموطنْ
وهي القيثارة إن تاه اللحن علي
شفة الأرغنْ
وهي الربانة إن خاف الربان
وهي البانة في عرس البان
وهي المعتدة بالحسن الظاهر
والباطنِ،
حين تقارن بين لحاظ الفتك
بعينيها
ولحاظ الغزلانْ !!
وبين الشعر المنثال حنيناً، فوق
الكتفين
وبين جدائل كل صبيات الجان !!،
وبين شفاه في حمرة دراق الشام
وبين الياقوت
وبين رفيف الهمس المهموس
وبين حفيف التوتْ !!
فتقول لعاشقها المشدود بحبل
الوجد الطافح
من منا اليقظ ومن منا السكرانْ
من منا الخمرة، من منا الدن،
الحان، الندمان!!
من منا الشارب من منا المشروب
من منا الطالب من منا المطلوب !!
اختلط الحابل بالحابل والنابل
بالنابل
والنبلة والصيد المرغوب
الشاعر يهذي ويثوب
الشاعر يبكي ويؤوب...
الشاعر فجر وتفجر
يا برج الأبراج العاج الذهب
الفضة والألماس المرمرْ !!
بين ضلوعك أنهار الكوثر
بين ربوعك سَكْرة الليل، وليلات
السكرْ !!
فبأي ثمار سأهدهد جرحي..
وبأي شراب أسكر
وبأي فواكهها أبدأ صلصلتي
وبأي سفرجلة في قفص الأغصان
سأثأرْ ؟
ها هي سيدة اللؤلؤ والمرجانْ
ها هي فاتنة الريحان، بأقصى
بهجتها تتهادى
ما بين حرير ودمقسٌ
وتمشط شعر الليل، بعبق
ونعاس،
وتريق رحيقاً.. فوق مباهج
غرتها،
وتفجر لوزا، وتشد صباحا من
أحضان طفولته
وترد الأمسْ
وتفكك أزرار الفل،
يسيل العسل على جدران الليل،
يسيل الذهب ويتناسل في دمنا
وردٌ ولهيبٌ،
يتغير طقس في ريعان عذوبته،
يتبدل طقسْ
هل كان نسيم السيدة ربيعا..؟ هل
كان خريفا
هل كان خفيفا ونحيفا.. هل كانت
كل كمنجات الليل
تدندن لحن الأسرار وأغنية
الهمسْ ؟
قمر يتلألأ بين شعاب النسرين،
قمران على أعتاب السندس
يفترشان مساء من عشب ويمامْ
موسيقى تتناثر فوق مداخل
غبطتها
موسيقى تتكاثر وجدا وهيام
موسيقى تنتشر رذاذا، ومجازا،
«وحجازا» «وصبا»
موسيقى تبتكر اللحن لها،
فدبا وحبا وسها... ولها النهاوند
ودار،
على أركان أصابعها المبتلة
بالعشق، وحامْ
من يرحم هذا الولد النهاوند، ومن
سيدل الحلم إلى عينيه
إذا ارتعش وأوي لفراش الأوهام
موسيقى تتقافز فوق طريق لا
يفضي لدروب الحناء
ولا لفضاء يكتظ بأسراب حمامٍ
وسماء يمامْ
موسيقى، موسيقى،
مو...
والسيدة البهجة، من برج
عذوبتها،
تقرأ في كتب الغيم وتسحب رقتها
و
ت
ن
ا
م

* شاعر من مصر

القيامة

مصطفى النجار *

(1)

لم أخرجْ من نومي
لم يدخل تحت لحاف الكلماتِ
سرب فراشاتِ
لم أخرج من نوم وسباتِ
لا لم تدخل في ذاكرتي
شمس ذات أصابعْ
لتُميط لثام الظلماتِ
عن وطن ضائعْ؟!
لم أخرج من نومي
لا .. لا لم يدخل في يومي
طفل الوقت ولا في موتي ..
نهضت فيَّ عرائس وقت؟
بيد يقرع بلوراً أو يكسره ..
ولدٌ قد شاكس صمتي !
بيدٍ حانية ــ سلّمها الله ــ
تدغدغ أوردتي
زوجة عمري
يوم تحسّ بأن عرائس شعري ..
اقتربت من قبري !
لا لم تدخل إلا كلمات قد نفقت
تجتاح سريري الساجي بهيولاه
..
وتلتفُّ الأفعى مراتٍ مراتٍ ..
حول ضميري؟!
جثث راودها ريح صرصرٌ ..
فاحتملت
وطناً يبكي في غربته
لا مزمار يغني في أوله
لا مزمار يغني في آخره؟
لا لألاء الفجر الآن يهل بغرّته ..
يأتي منسلاً يطرق أعراف منائره؟
جثثٌ تبكي لا أدري أم
أم تضحك في الفجر الخلَّبْ؟
وعصافير قد طاردها في ..
ظلموت الظلم الذئبُ الثعلبُ !!
جثث أو قامات نخيل كم تتعذبْ؟!
وأنينٌ في ردهات الأقصى كم
خفقت في قصب الريح حكاياه؟!
وبكاء يتهدّل بالتاريخ الدامي
كي يقرع باب « صلاح الدينْ « بيمناه
لا .. لا يسمع في الريح سوى ..
ما يسمع ميْت شكواه؟!

(2)

قومي من نوم طالت نومته !
جفّت في كأس سؤرته !
قومي يا أيتها العير فهذا العالم
في خَبَبٍ وصعودٍ .. تزهو ذروته؟!
قومي .. انتفضي .. ارتعشي لو يوماً
ما بالك .. هل شُلّت ساعته؟!
ما بالك .. والنهر قريبٌ ..
قد هلكت من ظمأ ضفته؟!
قومي ابتدأي .. فسواك الآن ..
ومن أمسِ ابتدأت خطوتهُ؟
وغزالك يبكي قد سملت عيناه ..
اصطكت ركبتهُ؟!

(3)

ها أخرج من نومي
تفرك عينيّ بأنوارِ أمي
وأصلّي كي ينهضَ قومي؟!

أشجان

شجنٌ على شجنٍ .. فأورق
خاطري
شجر التألم والتأوّه والعناء
بيضاء من بَرَدٍ تراكم في ليالي
الصيف ..
من شجن الأصابع دغدغت شفة
الغناء
لغة الشجنْ
لكنها إن أفصحتْ ..
لا تُفصح الأوتار إلا عن خواء؟
لا تحسبي شجني المثرثرَ بعضَ
أصداء النشيد؟
تفتُّحَ الجسد المصفّد مثل روحي
بالحديدْ
وتألُّقَ الورد المعشّق ساعة بعذابه
لا تحسبي قد صار من أحبابه ..
وهجُ الوريدْ !
شعراء مملكة السعادة أيقظت فيه
الجليدْ؟
أم كلما وقف القرنفل في أراجيح
السماء
أو كلما نهض المساء
كعرائش من لؤلؤ أو ياسمين
أو كلما اشتعل الحنين
أو كلما قامت من النوم الأيائلُ ..

نحو غدران الصباح
أو كلما استرق المغنّي
بعض أسرار الجراح
قامت بوجه نسائمٍ وقرنفل
وعرائش
وأيائل، جدرانُ صمت وبكاء
ورياحْ؟!
فتصاعدي يا ريح من شجني
المعتّقِ ..
وازرعيني في الهواء
متنسّماً هذا الوطنْ

المنشغل ..

كم كان مشغولاً به
حلمٌ .. سماويٌّ ظليل
عُمُرٌ تلألأ بالندى
وأحاطه الشعر الجميل
لكنه الآن انشغل
أو أنه الآن اشتعل
أما المحبة والغزل
فغزالة شردت بها
نحو الخرائب والدماء
عربات موت طائش مكتظة
بالأبرياء
بركام آهات الثكالى واليتامى
بنشيج أسراب الحجل
ففراخها بَدَدٌ بكفّ الريحْ
ومنازل أودت بها ريح السموم
حلمت بها منذ الأزل
صنعته من سهر المقل
وبنته لكن .. قد تبدّد وارتحل
مستقبلٍ قد لفه الموت الغشوم!
شغلت به
في حبه
سرب الصبايا إنما الآن انشغل
بأبوّةٍ مفجوعةٍ
وأمومةٍ مفجوعة
هل شيء يشغلهُ
سوى وقع الفجائع في المساء وفي
الصباح
وفي الطريق وفي تقلّب روحه
وجروحه
وكفيف أحلام تبعثر
في طواحين الكلام؟
لا شيء يشغل روحه
غير الخصام؟

نداء عندليب

عندليبٌ، بزغ الآن، طليقْ
ثقب الصمتَ غناءً من حريق
ودعاءً، خضِل النجوى، رقيقْ
من ركام الليل .. نادى: يا صديق
أم ترى نام الذي لا يستفيق؟
أيها العشاق .. قوموا من هُجوعِ
ودعوا الأرواح في الوقت الهلوع
تنفض الأحزان عن فجرٍ بديع
إنَّ من يقرأ أسفار الربيع؟
سوف يحيا! فاسمعوا .. هل من
سميع؟
إن من يقرأ أسرار القيامهْ
بنهوض الكوخِ أو حسْر القتامه
وافترار الليل عن ثغر الغمامه
وابتهاجِ الروح في ظل السلامه
سوف يحيا .. يُشعل اليوم غرامه

* شاعر من سورية

شعر

قصيدتان..

عبد السلام الساوي *



١. موناليزا مغربية

بإمْكاني أن أرْسُمكِ كمَا أشْتهِي
وَأنْ أُلبسَكِ ما أشَاء
أوْ أعَرّيك بضَرْبةِ فُرشاةٍ فقَّط
بإمْكاني أنْ أجْعَل شَعْرك
غابةً سوْداء
في عاصِفة سَتبْدأ
أوْ لَهيباً أَشْقَر
في جَحيم المْدينَة
بإمْكاني أنْ ألوِّن لكِ حَبيباً وَسيماً
بوجْهٍ حَليق
وَباقَة بيْضَاء
أنْ أضَع ابْتسَامةً
فَوق دُكْنة المْعطَف
وَارتِعاشةً سَمْراء
في كفٍّ تزْدحِم بالوُرود
سَأؤجِّل رسْم الأفْعَى
ـ ما أجْملَ الخَطيئةَ بِلا شيْطَان ـ
لسْتِ جَسداً فقَط
فَأُسوِّي الأحْمرَ عزفاً عَلى مَقامِ الخُدود
وليْس لكِ بابٌ واحِدةٌ
كيْ أرتِّب الدُّخولَ إلى الجْنَّة

أنتِ هاويةٌ تَمْشي
وأزْمنةٌ شَتَّى
وأنتِ المَعنى الفَادِح
في اللَّحظَة المُحيِّرة
تَمسَّكي بالخُطوط
إذا انْسدَلتْ مَلامِحُك
وَسالتْ شَهْداً عَلى الجِدار
فَالتَّجاعيدُ دَليلي إلى زَمنٍ
ألْقى بالأحْلام جُثثاً
وتَوّجكِ أميرةً
تَرعى مَا تبَقّى مِنْ أيَام
هَل تَحتاجِينَ إلى إطَار؟
وَمنْ أيّ خَشبٍ تُريدينَه
مِن الشّجرة الّتي يَلْتفُّ حَولَها
الثُّعبَان
أمْ من خَشبِ بابنَا الّذي تَعتَّق في
الحُطام؟
دَعي فِكْرةَ المْعرض
فَلنْ أرسُمكِ من أجْل صَفْقَة
فِي بَهْو فُنْدق
أوْ أقَدِّم عَيْنَيك ريعاً
لِمَلْجأ الأَيْتَام
يَكْفي أنّكِ لَوْحَةٌ تَمْشِي
وقَمرٌ مِنَ الألْوان
يَكْفي أن تَضعي بَعْضَ العِطْر
لِكيْ تَتوقَّف الحَرْبُ في الحَديقَة
وَتعْلو الأصُصَ رَاياتُ
الاسْتِسلام..
أتَريْن أنَّني أسَائلُ لوْناً لَمْ يَهْدأ
وَرسْماً لَمْ يَبْدأ
لأنّكِ المُوناليزا
التِي لا تَحْتاجُ إلَى رسّام!!



٢. كأس لم يغفرها إله

احضُنيني في آخر الرسالة
ولا تغفري لي فوق السطور
اتركي الكلمات تعبر
كفراشات مطمئنة
وأطيلي المكوث في آخر الفقرات
سأغير نظاراتي تباعا
كيما تصعد الحروف إلى مقلتي
حرى كحبق يتضوع في أقصى
الهزيع
وقد أفتح النوافذ
فأراك تقبلين من كل الجهات
كشلال أخضر لم ينضبط
لمجراه الطويل
ثم تذوين كطيف عابر
أو كذكرى
أي ليل يحتويك
ولا تنهار النجوم
وأي مكان تسيرين فيه
ولا يرتجف
ناصباً لخُطاك ألف كمينٍ
«هل كان حبا»
أم أنه اليتم جمعنا في قصيدة
كي يقرأنا العشاق
إذا اغتربوا
وكي تتكسر السِّهامُ
على جسدٍ لم يخترْ بحذْق قاتله
فاحضنيني في آخر الرسالة
وارسمي الوردة
إذا مال الربيع عن مساره..
وتباهَيْ بعبارة توجتك
عنبا
فوق عطش الروح
كأسا
لم يغفرها إله
خيالا
ممسوكا في زهْو الثياب
شيطانا
محتدماً في صخب اللغة
سراب جنَّةٍ
في جحيم الورق
بئْر استعارة
في صحراء الحقيقة!
وأنا ضيعت الحديقة
لأربي العصافير في دفاتري
وأعبئ الريح في ألبوم الصور
إذن،
لا بد من حواس مختلفة
كي أعيشك بشكل أسمى
ولا بد من أبجدية أخرى
كي تنمو الحاء في أحلامك
وتتقوس الباء في يقظتي
في دورة مكتملة.

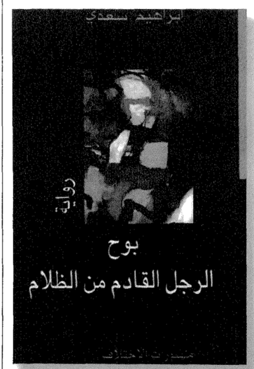
• شاعر من المغرب

كاريكاتير



العنوان ودلالاته في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي

الخامسة علاوي *



العنوان ضرورة كتابة:

يعد العنوان (**) المحور الأساس « الذي يحدد هوية النص، وتدور حوله الدلالات، وتتعالق به، وهو بمكانة الرأس من الجسد، والعنوان في أي نص لا يأتي مجانيا أو اعتباطيا» (١)، وإنما هناك علاقة وطيدة ومؤسسة بين العنوان ودواله وبين النص وعنوانه، حتى أننا يمكن أن نسم هذه العلاقة بالمنطقية وهي علاقة « تأخذ أشكالا وتجليات لا حصر لها، لأنّ لعبة العنوان هي لعبة اللغة، وبالتالي لعبة الحرية والحياة والمطلق »(٢)، وعلى الرغم من أنّ العنوان هو « تجسيد لأعلى اقتصاد لغوي ممكن »(٣)، إلاّ أنه « علامة دالة تُجمل المدارات الدلالية والأبعاد الرمزية التي تحفل بها بنية النصوص »(٤)، الأمر الذي جعل المنظرين يولون العناوين عناية فائقة بعناوين النصوص لا بوصفها مجردَ عتبةٍ ينبغي الوقوفُ عندها فحسب، بل بوصفها علما قائما بذاته له أسسه وقواعده وأعلامه.

فالعنوان على فقر دواله عددا هو «ضرورة كتابة » (٥)، وعلى الرغم من كونه «عملا مختزلا أشد ما يكون الاختزال » (٦)، فإنّه منفتح على النص وعلى اللانص، ومنغلق على نفسه ومتحقق بذاته ولذاته، له بنيته الدلالية السطحية، كما له بنيته الدلالية العميقة الثاوية وراء البنية السطحية «المتمظهرة فنولوجيا ودلاليا»(٧)، ومهما يكن من أمر هذه البنية العميقة فإننا بفضلها فقط يمكن أن نُبحر في عالم النص لاكتشاف منطوقاته الدلالية من خلال استنطاق دواله واستكناه مكنوناته، مهما يطل هذا النص أو يقصُر.

إذن فالعنوان نص نوعي(٨) « Géno-Texte » «تتطلب قراءته استعادة مراحل تكوينه لغةً ودلالةً »(٩)، وله خصوصيته التي بها ينغلق على نفسه، كما له دواله التي بفضلها قد يتناصٍ مع نصوص أخرى على اعتبار« أن كل كاتب ناهب، من حيث لايشعر ولا يريد » (١٠) على حد تعبير عبد الملك مرتاض، وقد يحقق بها الفرادة، فتأتي مختصرة لمغامرة الرواية سلفا، منفتحة على عوالم النص الخاصة ومنتجة لدلالية العمل عبرالتأويل، وربما لهذا السبب أو ذاك عدّ جيرار جنيت العنوان نصا موازيا « paratexte »(١١) ، مقسما هذا الأخير الى نص محيط (péritexte)(١٢) ، ونص فوقي (Epitexte)(١٣) ، جاعلا النص المحيط «يتضمن فضاء النص من عنوان ومقدمة وعناوين فرعية داخلية للفصول، بالاضافة الى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، كالصورة المصاحبة للغلاف أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف أو مقطع من الحكي.

أما النص الفوقي فتندرج تحته كلُ الخطابات الموجودة خارج الكتاب متعلقة به، وتدور في فلكه مثل الاستجوابات والمراسلات الخاصة والشهادات وكذلك التعليقات والقراءات التي تصب في هذا

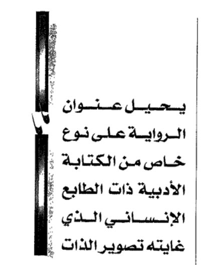
الجبال»(١٤).

ويعتبر النص الموازي وهو أحد المكونات الخمسة للمتعالية النصية (التناص، النص الموازي، المعمارية النصية، النص اللاحق، الميتانص) « من أكثر المفاهيم شيوعا وذيوعا، حيث خُصصت له مجلة «بويطقا» عددا خاصا. وكتب جنيت عنه كتابا سماه (عتبات) Seuils » (١٥)، ولا ريب أنّ العنوان كنص مواز هو قسم من أقسام المتعالية النصية حسب الطرح الجينيتي وهو بذلك جنس له مبادئه التكوينية، ومميزاته التجنيسية التي ينبغي مراعاتها في عملية تحليله؛ لأننا من خلال العنوان وحده -كبوابة للعمل - يمكن الوقوف على بنيات النص الصغرى والكبرى وتفكيكها، قصد إعادة التركيب من جديد(١٦)، وغايتنا من وراء ذلك إنتاج الدلالات الممكنة خارج الإطار التداولي.

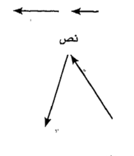
ومما لا شك فيه أنّ مكانة العنوان الاستراتيجية في الحقل النقدي استمدها من مكانته في العمل الإبداعي، مما جعل المبدعين يتخيرون عناوين نصوصهم كما يتخير الصاغة جواهر العقد الثمين، وغايتهم في ذلك إما الاغراء أو الايحاء أو الوصف والتعيين، وهي في جملتها وظائف العنوان كما حددها جيرار جنيت، أو التشويش كما يقررذلك أمبرتو إيكو في قوله:» إنّ على العنوان أن يشوش الافكار لا أن يحصرها»(١٧)، على اعتبار أنّ العنوان عنده هو «منذ اللحظة التي نضعه فيها مفتاح تأويلي»(١٨)، يتمتع بأولوية التلقي، ومن ثمّ التأويل، وغالبا «ماكانت دلالية العمل هي ناتج تأويل العنوان»(١٩)، وفعل التشويش الذي ركّز عليه إمبرتوإيكو هوفي الواقع «من براعة المؤلف وحسن مكره بقارئه؛ لأنه به سيبعث فيه الهمة للقراءة الجادة، والتأويل الحسن، والمشاركة في التأليف» (٢٠)، وهي مهمة ليست بالسهلة على قارئ يُفترض أن يكون ذا خلفية معرفية كافية ليكون في مستوى التحدي الذي يضعه فيه العنوان كعتبة وبوابة يستوجب عليه عبورها للدخول الى النص من حيث هو « جملة متتالية ذات معنى » (٢١).

العنوانُ علامة:

احتفى السيميائيون على اختلاف



مشاربهم النقدية بوظيفة العلامة بوصفها السبيل إلى تأمين الاتصال بين الأفكار، وبما أنّ النظرة العامة إلى العلامة في حد ذاتها لم تكن موحدة، وحيث إنّ العنوان هو «علامة كاملة » (٢٢) أي (متكونة من دال ومدلول) فإنّ احتفاء السيميائيين به كان كبيرا. فالعنوان من حيث هو نص منتج للدلالة يحمل في جعبته إمكانية تمثيل الثلاثية باث نص متلق في شكل المثلث التالي:



بحيث تكون العلاقة بين الباث والنص، والنص والمتلقي مباشرة لأنّ كلا منهما هو منتج للنص ، في حين تكون العلاقة بين الباث والمتلقي غير مباشرة وغير محددة تماما كالعلاقة بين الكلمة كرمز والشيء الخارجي الذي تعبّر عنه في المثلث الأساسي أو (المثلث الدلالي) « Triangle Sémantique » لأوغدن وريتشاردز.

وإذا كان العنوان من جهة الباث هو «ناتج تفاعل علاماتي بين المرسِل والعمل»(٢٣)، فإنّا نعتبره بالنسبة للعمل هو السياق الذي يحدد المعنى ويلغي بقية الاحتمالات على الأقل مؤقتا؛ لأنه يقوم بدور الوشاية بمعانٍ تساعد في فك رموز العمل، ومنه يكون دالا على مضمون النص، وربما أمكننا أن نطلق عليه العنوان السياقي لأنّه يكوّن وحدة مع العمل على المستوى السيميائي؛ ذلك أنّه « آلية كاتمة (أسرارية) تتوقع في إرسالها العادي ذاته زيادة المعنى الذي يضيفه المتلقي إليه» (٢٤) كما يقول جورج جادمير.

ولعلنا من خلال قراءتنا السيميائية هاته لرواية إبراهيم سعدي نحاول الكشف وبجلاء عن مبدأ التداعي والتقاطع بين العلامات والنص غير متخطين فضاء العنوان.

سيميائية العنوان في رواية « بوح الرجل القادم من الظلام»(٢٥):

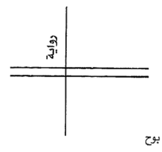
يحيل عنوان هذه الرواية على نوع خاص من الكتابة الادبية ذات الطابع الانساني الذي غايته تصوير الذات، التي تتراءى لنا من خلال اعترافات الراوي «مشتتة تحتاج إلى إعادة تشكيل وتهذيب، بل ممتدة في الماضي وملتصقة بأحداث وصور ومشاعر وذكرى (...) مثقلة بروح النقمة وأجواء الموت والاحلام المطعونة » (٢٦) بحيث قدمت هذه الاعترافات كشفا عن حياة مكتملة للراوي من الطفولة الى الكهولة مرورا بالشباب، مما جعل الرواية تأتي في شكل استرجاعات للماضي المظلم الذي عاشه الراوي، أو بالأحرى يمكن عد هذه الرواية بمنزلة العودة الى الزمن المتوثب الهارب الذي ظل يطارد شبحه الدكتور الحاج منصور (بطل الرواية) طيلة حياته كلّها، والذي جعله في أخريات حياته يأنس بخطه على قرطاس لعلّه يُنقص من وطأة عبئه على صدره، مصرا على نشره تحت عنوان حياة الدكتور الحاج منصور نعمان كما تفصح عن ذلك عتبات النص، غير أنّ الناشر في التقديم يعزو لنفسه مهمة حفر العنوان المخطوط على الغلاف الموسوم بـ» بوح الرجل القادم من الظلام « وكذا العنوان الضمني « بكاء شيطان « الذي نراه أكثر إثارة وإغراء من العنوان الأصلي وفي الوقت نفسه محققا شعرية للعنوان بما يتضمن من إنزياحات على مستوى اللغة.

فرواية (بوح الرجل القادم من الظلام) يحيل اللفظ الأول من عنوانها

على فن الاعترافات، في حين يحيل المتن الروائي على اتخاذ السيرة الذاتية إطارا فنيا يصبّ فيه السارد مجريات الأحداث ، بينما يفاجئنا الروائي بتوزيع مفردات العنوان على الغلاف وفقا لهندسة خاصة.

فإلى أي مدى كان حرص الروائي على تمثيل كل المعطيات السالفة؟ وما حقيقة هذه الشفرات الموزعة على واجهة الغلاف ؟ !

محاولة منا الإجابة على الأسئلة السابقة ارتأينا أن نبدأ قراءتنا هاته من هندسة الغلاف ومعماره على اعتبار أنّ العنوان كبوابة للعمل يتموضع على الغلاف. هذه الهندسة التي تحيلنا رأسا على محورين متعامدين رسم خطوطهما الروائي بدقة متناهية؛ حيث جاء في القسم الاول منه لفظ (رواية) محددا التصنيف الأجناسي لهذا النص الإبداعي في شكل شاقولي يتقاطع مع لفظ (الظلام) البند الأخير من العنوان، الذي ارتأى الروائي أن يشطره إلى شطرين راسما لكل شطر خطا خاصا به، ولكن في شكل خطين متوازيين يتوسط الخط الاول لفظ (بوح)، بينما ترسم الخط الثاني عبارة (الرجل القادم من الظلام) ويتقاطعان عموديا مع محور الرواية كما يبيّن ذلك الشكل (١):



فإذا كان لفظ (رواية) يحيل على «نوع سردي يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم»(٢٧)، فإنّ لفظ (بوح) يقدم إيحاءً أولياً بالاعترافات بما يحمله هذا المصطلح من دلالات الاستبطان والتطهير للذات البؤوحة التي لم تعد راغبة في شيء بعد أن ارتقت الى آخر المقامات (مقام الكشف) على حد التعبير الصوفي.

وقد رسم خط (البوح) خطا متوازيا مع خط (الرجل القادم من الظلام) بما يضيف دلالة أخرى مفادها أنّ هذا البوح الذي تحمله هذه الرواية يختلف كل الاختلاف شكلا ومضمونا عن البوح في العرف الصوفي؛ ذلك أنّ البوح الأول جاء من رجل أفنى حياته في عبث ولهو ومجون، فلما أفاق من غياهب مجونه إثر مقتل والدته على يد والده في ظروف غامضة حاول جاهدا أن يطوي صفحة الماضي بكل تبعاته ويبدأ حياة جديدة بعيدا عن مقرالحياة الأولى، فنفى نفسه في مكان بعيد احتفظ باسمه لنفسه ولم يفصح عنه، واستأنف حياته فيه مخفيا كل تفاصيل الحياة الأولى، التي جاهد نفسه جهادا كبيرا من أجل التخلص من كل تبعاتها، ولكنه أدرك في نهاية المطاف أنْ لا علاج من ذلك الماضي المظلم إلا بالاعتراف والجهر بسره الذي



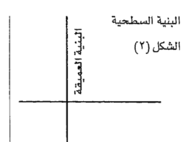
طالما أخفاه حتى عن رفيقة دربه، فراح يكتب مذاكراته الشخصية إيمانا منه أنّ «المذكرات أقدر (...) على تصوير العالم الداخلي للكاتب » (٢٨)، ومن ثمّ حصول المبتغى الذي هو التطهير الكلي للذات.

بينما يأتي البوح الثاني من رجل أفنى حياته كلّه في عبادة الله؛ ذلك أنّ الصوفي – عند أهل التصوف–« هو الذي هو فانٍ بنفسه باقٍ بالله مستخلص من الطبائع متصل بحقيقة الحقائق » (٢٩)، وغايته المثلى «الأُنس بالمعبود، وترك الاشتغال بالمفقود» (٣٠).

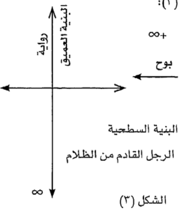
فالأول كان طالبا للمغفرة والعفو والصفح عن ذنوب مقترّفة، أما الثاني فإنّ بوحه دليل على بلوغ الصوفي آخرَ المقامات (مقام الرؤيا أو التجلي)، فشتّانَ بين الثرى والثريا، وإن كانت نهاية الاثنين واحدة (الموت).

وعلى توازي خطي (البوح) و(الرجل القادم من الظلام) فإنهما يتقاطعان مع خط (الرواية) التي احتوى متنها أحداث سنوات الجمر التي مرت بها جزائر التسعينيات (عشرية الدم كما اصطلح عليها)، هذه الفترة التي نعتبرها بحق عشرية كالحة السواد في تاريخ هذه الأمة فاستحقت بحق أن نطلق عليها رواية الظلام تماما كما وافق ذلك تخطيط الكاتب وتوزيعه لألفاظ العنوان (أنظر الشكل ١)، واختياره للون الأسود ليكون لونا للغلاف، وهو ما يتماشى مع الأرواح المظلمة التي تصورها الرواية ، وباختزال العنوان في « رواية الظلام » يتناص العنوان الجديد مع عنوان رواية عبد الملك مرتاض «وادي الظلام » الصادرة عن دار هومة سنة ٢٠٠٥.

ونحن إذ نتأمل الشكل (١) تعود بنا الذاكرة إلى منهج جوليا كريستيفا في تناول النص الأدبي الذي يسير في محورين متعامدين آني (سانكروني) وتعاقبي (دياكروني)، حيث يدرس في المحور العمودي البنية العميقة للنص، التي تتكون حسب منظور جوليا من العوامل المساعدة على ظهور المعطى الفني، والتي تسمح حسب صلاح فضل بإعطاء البعد التاريخي للنص. ويدرس في محوره الأفقي البنية السطحية للنص أي العلاقات الأفقية لوحدات النص(٣١) كما يبين ذلك الشكل رقم (٢):



وبمقارنة الشكل (١)و(٢) ندرك أنّ محور« الرواية» يتطابق مع «محور البنية العميقة»، كما يتطابق محور «بوح الرجل القادم من الظلام » ومحور « البنية السطحية » مثلما يبرز ذلك الشكل رقم (٣):



ففي تقاطع خطي « البوح» والرجل القادم من الظلام «(البنية السطحية للنص) مع خط « الرواية » (البنية العميقة)حسب الشكل (٢) في النقطتين المحددتين للقطعة المستقيمة ما يوحي بأنّ العلاقة بين الاعترافات والسيرة الذاتية هي علاقة محدودة في الرواية المدروسة من جهة؛ لأنّ المتن الروائي ينفتح على المرحلة العصيبة التي عاش فيها البطل مما يعطي للرواية بعدا تاريخيا محددا بفترة التسعينيات، ومن جهة أخرى تجسّد مدى محدودية العلاقات الأفقية لوحدات النص / العنوان الذي يدرج المتن الروائي رأسا في نوع الأدب الذاتي القائم على « اعتقاد بأنّ الذات مستقلة ولكنها شفافة أمام نظر نفسها»(٣٢)، فجاءت وحداته مسقطة القناع على رجل بعينه هو الدكتور الحاج منصور نعمان سارد الرواية وبطلها، ولذلك كانت لفظة الرجل معرفة، وكأن السارد يشاطر جون جاك روسو فيما قاله حين ألف كتابه «confessions les» فراح يرفع عقيرته بذات المقولة:» أريد أن أقدّم للناس رجلا على حقيقته، هذا الرجل هو أنا، أنا وحدي (...) فأنا لا أشبه أيًا ممن عرفتم وأعتقد أنني لا أشبه أي مخلوق على الأرض»(٣٣) فكان لزاما عليَّ أن أبوح بسري وأجاهر ببوحي. فأنا القادم إليكم من كوكب ذهب نوره، إنّه كوكب الظلام.

وبالرجوع إلى محور «الرواية » / البنية العميقة (أنظر الشكل ٣) نلفيه ممتدا إلى ما لا نهاية مما يدل على أنّ السارد بالرغم من دركه أنّ المذكرات « أقدر من الرواية على تصوير العالم الداخلي للكاتب، لأنّ ضمير المتكلم الصريح فيها يعطي تسلسل الوقائع وحدة وتماسكا نفسيين أقوى مما تتيحه الرواية»(٣٤) إلا أنّه كان على اعتقاد جازم بأننا نكون أقرب الى الحقيقة في الرواية « حيث يتمتع السارد -الروائي - بالشجاعة الكافية التي تمدّه بأعلى قدر من الصراحة وهو يتحصن بقلعة النوع خارج إمكانية الإدانة ودائرة الاتهام لأنّ المدوَّن يؤول بوصفه عملا تخييلا صرفا» (٣٥) على حد تعبيرأندري جيد، ولذلك أثبت الجنس على الغلاف في شكل شاقولي رأسي يَنمّ على إصرار كبير باندغام كل من المذكرات والإعترافات والسيرة الذاتية في قالب فني واحد هو الرواية، وكأنّ هذه الأجناس جميعا تؤول الى الكتابة الروائية المنفتحة على التجريب بفضاءاته الرحبة، التي غايتها المثلى» التمرد على الإلزامات والإكراهات وانتهاك حرمة كل الأعراف وكسر أية قواعد كافة » (٣٦) لتحقق الممارسة الإبداعية صفة الفرادة والتميز.

لم يقف تكرار لفظة «بوح» عند عناوين دواوين الشعر فحسب بل راح عدد من الكتّاب أيضاً يتداولونها في عناوين أعمالهم

تكرير لفظة بوح في عناوين الأعمال الإبداعية:

لا أخفي على القارئ أنّ عنوان هذه الرواية «بوح الرجل القادم من الظلام « كانت له سلطته عليّ منذ اللحظة الاولى، مما جعلني ودون تردد أصنفها في زمرة رواية الخيال العلمي لكنني ما فتئت أرتد عن هذا التصنيف متخذة موقفا آخر من هذا العنوان، هذا الموقف الذي لا تفسره إلاّ لفظة «بوح» بما تحمله من دلالة الجهر بالسر وكشف المخبوء، وقد رأينا أن نقف على تكريرها في جملة من الأعمال الإبداعية إما صراحة أو ضمناً.

فإذا كان الشاعر عبد الله العشي يسم ديوانه بـ« مقام البوح »، حيث «تتنفس المكبوتات وتنفجر طاقات الإبداع على عتبة بوابة (أول البوح) وقد فُكّت من قيود الأخلاق، فتتجلى المرأة كأنها إلهة ويتجلى الشاعر كما لو أنّه إله فيتعانق الواقع بالأسطوري، فنجد أنفسنا وسط القدّاس المفعم بالعشق في أولمب الآلهة الإغريقية » (٣٧)، فإنّ مصطفى الغماري يخترق الأعراف بؤوحا في موسم الأسرار وذلك من خلال عنوان ديوانه «بوح في موسم الأسرار »، في حين يختزل محمد جلواح الشاعر السعودي وحدات عنوانه في لفظة (بَوْحٌ) جاعلا إياها عتبة أولى لديوانه.

ولم يقف تكرار لفظة «بوح» عند عناوين دواوين الشعر فحسب بل راح عدد من الكتاب أيضا يتداولونها في عناوين أعمالهم، فهذه القاصة السورية حنان درويش تعهد بالبوح للزمن الأخير من خلال عنوان مجموعتها القصصية « بوح الزمن الأ خير » ، هذا العنوان الذي يظهر في المجموعة مرتين، مرة كعنوان رئيس للمجموعة وأخرى كعنوان فرعي (عنوان لقصة من قصص المجموعة)، وتلك الروائية زهور ونيسي تطل علينا برواية يتأرجح فيها السارد بين جسرين أحدهما للبوح وآخر للحنين؛ كما يبيّن ذلك العنوان «جسر للبوح وآخر للحنين »، ومثلهما يعهد إبراهيم سعدي بالبوح إلى رجل قادم من حياة مظلمة، وغايته بيان «أنّ التوغل في الخاص الى النهاية هوالذي يوصلنا الى العام «على حد تعبير ميشال ليريس M.Leiris. ومن خلال هذا البوح حاول الروائي إبراهيم سعدي أن يضفي نوعا من

الحميمية على العلاقة بينه وبين المتلقي، لأنّ البوح لا يكون إلاّ بين حبيبين.

وفي مقابل ما تقدم تُمتعنا رواية (القيامة...الآن) لإبراهيم الدرغوثي باستخدام ساردها للبوح كتقنية للحكي طيلة مساره السردي كاشفاً المخفيّ، معريا الراهن (وإن كان هذا البوح على لسان سارد مجنون، والمجنون مرفوع عنه القلم منذ أمد بعيد)، وهنا تكمن المفارقة !.....

فهل يمكن عدُّ هذا النزوع إلى البوح بهوا وتقنية بمثابة الرمز والإيماء لفكرة النهاية التي تلي البوح الصوفي ؟، أم أنّ ثقافة البوح هي نتاج المثاقفة، وحينئذ يحق لنا أن نتساءل هل كان المبدع العربي في مستوى وعيه واستيعابه لهذه الثقافة؛ فباح بما يمكن البوح به، وأعرض عما يدخل حيز اللابوح تماما كما هي الحال عند الصوفي...؟ ! أم أنّ المبدع العربي باح وكفى....قال وكشف...جاهر لكن بصوت خافت تنأى أذنه عن سماعه.....

• كاتبة من الجزائر

هوامش الدراسة:

** – العنوان» بالضم والكسر، لغة ديباجة الكتاب على ما في كنز اللغات. راجع: محمد علي التهانوي: موسوعةكشاف إصطلاحات الفنون والعلوم، ت: علي دحروج، عبد الله الخالدي، جورج زيناتي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، ط١، ١٩٩٦، ج٢، ص١٢٤١.

١- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص٢٨.

٢- الطيب بودربالة :قراءة في كتاب«سيمياء العنوان» للدكتور بسام قطوس،ضمن أعمال الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص، ١٥-١٦ أفريل ٢٠٠٢، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص٢٥.

٣ – نفسه ، ص ٢٤٣

٤- محمد أحمد المسعودي: الزمن والكينونة – الفانتازيا المشهدية والغرائبية في زمن عبد الحليم ، كتابات معاصرة، بيروت، العدد ٢٩، ١٩٩٧، ص١٠٧.

٥- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الادبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،١٩٩٨،ص١٥.

٦- نفسه،ص .

٧- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م٢٥، عدد٠٣، يناير – مارس ١٩٩٧، ص٧٩.

٨ – محمد فكري الجزار: المرجع السابق، ص ١٥.

٩- لطيف زيتوني :معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون / دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢، ص١٦٨.

١٠- مرتاض، عبد الملك: تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية «زقاق المدق»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥، ص٢٧٨.

١١ – Gérard .G. Seuils. Editions du seuil .1987 .p 7

– وقد نقل هذا المصطلح الأجنبي إلى العربية بالمقابلات الآتية: النصية المصاحبة (عبد العزيز شبيل)، أهداب النص (محمد عناني(، عتبات النص (عبد الرزاق بلال)، التوازي النصي (المختار حسني)، شبه النص (محمد معتصم)، المناص الخارجي (عبد الحميد بورايو)، الموازي النصي (محمد الهادي المطوي)، لوازم النص (لطيف زيتوني)، الملحقات النصية (محمد خير البقاعي)، ما بين النصية (أنور المرتجي)، مرافقات النص (وائل بركات)، المناصصة (الطاهر روابنية)، المناصة (سعيد يقطين)،......راجع: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه دولة (مخطوط)، جامعةوهران، ٢٠٠٤-٢٠٠٥، ص ٣٥٣ ، الهامش رقم ٤.

١٢ – ويسميه بعض الفرنسيين بـ « paratexte auctorial »، وقد ترجمه لطيف زيتوني باللوازم الملتصقة بالنص، وربما كان الأنسب ترجمته بالمكملات النصية.

أنظر: – عبد الرزاق بلال: مدخل الى عتبات النص،دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق،٢٠٠٠، ص٢٢.

– معجم مصطلحات نقد الرواية: ص١٤٠.

– يوسف وغليسي: المرجع السابق، ص٣٥٣، الهامش (٤).

١٣- ترجمه لطيف زيتوني باللوازم المنفصلة وهي نوعان: خاصة، وعامة ، وهي نص يدور خارج النص؛ قد يتعلق بجانب النشر وهو ما أطلق عليه جيرار جنيت péritexte éditorial ، كما يتعلق بجانب التأليف. أنظر:

– معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١٤٠.

- Gérard .G. Seuils . p.20.

١٤- جميل حمداوي: المرجعالسابق، ص١٠٢.

١٥- نفسه،ص١٠٤.

١٦- نفسه،ص١٠٥-١٠٦,١

١٧- الطيب بودربالة:المرجع السابق، ص٢٦.

١٨- نقلا عن: محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة (عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م٢٨، ع٠١، يوليو/ سبتمبر ١٩٩٩، ص٤٥٨. مع الإشارة إلى أنّ محمد الهادي المطوي قد صحّف اسم (أمبرتوإيكو) حين نقله إلى روبرتو !.....

١٩- محمد فكري الجزار: المرجع السابق،ص١٩.

٢٠- محمد الهدي المطوي:المرجع السابق، ص٤٧١.

٢١- لطيف زيتوني: المرجع السابق، ص١٣٩.

٢٢- محمد فكري الجزار:المرجع السابق،ص٢٠.

٢٣- نفسه، ص١٩.

٢٤- نفسه، ص٢٩.

٢٥- إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط١، ٢٠٠٢.

٢٦- لطيف زيتوني: المرجع السابق، ص١١٨.

٢٧- نفسه، ص٩٩.

٢٨- نفسه، ص١٤٦.

٢٩- المعلم بطرس البستاني: دائرة المعارف، دار المعرفة، بيروت،دت،م ١١، ص٦٦ (مادة صوفي).

٣٠- محمد علي التهانوي: المرجع السابق، ج٢، ص ١١٠٢.

٣١- رابح بومعزة:من مظاهر إسهام مدرستي باريس والشكلانيين الروس في تطوير السيميائيات السردية، ضمن أعمال الملتقى الوطني الثاني / السيمياء والنص، ١٥-١٦ أفريل ٢٠٠٢، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص٢١٦.

٣٢- لطيف زيتوني: المرجع السابق، ص١٣.

٣٣- نفسه، ص٢٣.

٣٤- نفسه،ص١٤٦.

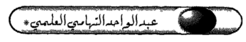
٣٥- محمد صابر عبيد: تمظهرات التشكل السير ذاتي –قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية (كتاب) ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٥، متاح على الشبكة WWW.AWU-DAM.ORG

٣٦- محمد فكري الجزار: المرجع السابق، ص٦٤.

٣٧-شادية شقروش:سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح)للشاعر الدكتور عبد الله العشي، ضمن أعمال الملتقى الوطني الاول / السيمياء والنص الأدبي،٧-٨ نوفمبر٢٠٠٠، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص٢٧٥-٢٧٦.

٣٨- معجم مصطلحات نقد الرواية: ص٢٣.

تجنيس النادرة: بحث في المكونات والسمات



يسعى هذا المقال إلى عرض التصور النقدي الذي صدر عنه الدكتورمحمد مشبال في كتاب: «بلاغة النادرة»١ الذي يرى فيه أن القصيدة لم تكن الشكل الأدبي الوحيد في الثقافة العربية، وإن كانت الشكل الأكثر حضورا في الوعي الجمالي والأقوى تحكما في صياغة المبادئ النقدية والمقولات البلاغية، هذه المكانة الرفيعة التي حظيت بها القصيدة في تاريخ الأدب العربي، لم تمنع ظهور أشكال وأجناس أخرى تختلف بلاغتها جوهريا عن بلاغة الشعر، ولعل النادرة تكون أحد الأجناس النثرية العربية التي استطاعت أن تجد مكانا لها في أهم المؤلفات الأدبية العربية وأوسعها ككتب الجاحظ: «البيان والتبيين» و«الحيوان» و«البخلاء» وكتاب أبي حيان التوحيدي: «الإمتاع والمؤانسة» وكتاب الحصري: «جمع الجواهر في الملح والنوادر» وكتاب ابن عبد ربه: «العقد الفريد» وكتاب أبي الفرج الأصفهاني: «الأغاني»، وغيرها من المصنفات العربية التي تضمنت أخبارا وحكايات تدخل في دائرة «النادرة».



لقد عمل الباحث في سعيه إلى ضبط مبادئ وأسس بلاغة النادرة إلى الكشف عما يدخره الخطاب النقدي القديم من نظرات حول هذا الجنس الأدبي، وحاول أن يستثمر الوعي النقدي الذي واكب النادرة في سياق نظرة جديدة ترى في الانكباب على النصوص بالتحليل والتفسير، الطريق الأمثل لتعرف هذا الجنس الأدبي الذي أسهم مع أجناس أدبية أخرى في تصوير الحياة الإنسانية العربية.

١- *النادرة في الموروث النقدي:*

لقد أسهم النقد العربي القديم في تجنيس النادرة وضبط سماتها ومكوناتها، ويعد الجاحظ من المؤلفين الأوائل الذين تصدوا لإرساء أصول نقد النادرة، ولا شك أن ما خلفه من آراء وملاحظات في هذا الصدد، يشكل رؤية نقدية أولية في تحديد سمات بلاغة النادرة التي ترتد إلى مبادئ مناقضة لتلك التي قام عليها الشعر.

وعلى الرغم من قلة النصوص النقدية حول النادرة إلا أن ما توفر منها يكشف عن وعي القدماء بوجود جنس أدبي يتطلب التسمية ويتطلب التفكير في صياغة معاييره وضبط حدوده البلاغية.

يقول المؤلف: لقد ورد في كتاب أبي حيان التوحيدي «البصائر والذخائر» ان « ملح النادرة في لحنها، وحرارتها في حسن مقطعها، وحلاوتها في قصر متنها، فإن صادف هذا من الرواية لسانا ذليقا، ووجها طليقا، وحركة حلوة، مع توخي وقتها، وإصابة موضعها، وقدر الحاجة إليها، فقد قضي الوطر، وأدركت البغية»٣.

هذا النص، يدفع المتأمل إلى التساؤل عن سر الاقتران بين النادرة واللحن، والإجابة يقدمها الجاحظ في النص الآتي بقوله: «وإذا كان موضع الحديث على أنه مضحك ومله وداخل في باب المزاح والطيب، فاستعملت فيه الإعراب، انقلب على جهته، وإن كان في لفظه سخف وأبدلت السخافة بالجزالة صار الحديث الذي وضع على أن يسر النفوس يكربها ويأخذها بأكظامها»٢.

ولعل هذا يعني أن النادرة تعمد إلى إقحام اللهجات الحية والعجمة، والمزج بين الجد والهزل، والازدواجية اللغوية والمزج بين الفصحى والعامية، ومناسبة الكلام للمقام.فهل يعني هذا أن ملاحتها تقترن باللحن؟ وأن الانزياح عن قواعد اللغة في الإعراب، والعدول عن الصيغ الصحيحة يضيفان إلى النادرة قيمة جمالية تعدمها في حال الالتزام بالإعراب وتحامي اللحن؟

إن التساؤل الذي يثيره الباحث، يجد جوابا عنه في نص للجاحظ حيث يحذرنا فيه من حكاية نادرة من كلام الأعراب إلا مع إعرابها ومخارج ألفاظها كما يحذرنا من استعمال الإعراب في نوادر العوام لأن ذلك يفسد الإمتاع بها.

إن ملحة النادرة تكمن في ارتباطها بصاحبها، وعلى الكاتب أن يراعي المستويات اللغوية والاجتماعية لشخصياتها، فلكل طائفة لغتها التي تتميز بها، إذ إن لغة الأعراب تختلف عن لغة المولدين، ولغة العلماء تختلف عن لغة العوام.

يقول المؤلف: «وتلقي النادرة – فيما يومئ إليه الجاحظ – يخضع لمقتضيات اللغة المصورة، أي الكلمة على نحو ما تنطق بها الشخصية المتكلمة. فمتلقي نوادر المولدين والعوام يستطيبها لصورتها اللغوية الخارجة عن صرامة الإعراب وفصاحة الألفاظ، أي إن اللغة المصورة تصبح جزءا من بلاغة النادرة، وستفقد تأثيرها الفني لو عمد السارد إلى إدخال صوته في أصوات شخصياته، إذ يعني ذلك هدم اقتران اللغة بالشخصية المتكلمة وتحويل الألفاظ إلى مجرد أداة للتصوير في يد الكاتب بدل أن تصبح هي موضوع تصوير وغاية مقصود

٤- **تجنيس النادرة:**

لا يخفي هذا الكتاب طموحه إلى الإسهام في تجنيس النادرة، على الرغم من اتجاهه إلى تحليل نصوصها تحليلا بلاغيا أسلوبيا، وسنحاول هنا أن نظهر التصور النقدي الذي صدر عنه المؤلف في قراءته التجنيسية التي اعتمدت مفاهيم من قبيل: المكونات، والسمات، والسمات التكوينية.

لا يخفي هذا الكتاب طموحه إلى الإسهام في تجنيس النادرة، على الرغم من اتجاهه إلى تحليل نصوصها تحليلاً بلاغياً أسلوبياً

فقد أثار الباحث إشكال مصطلح «النادرة»ذلك أن تسميات هذا النوع من الحكي متعددة ومتباينة؛ فالمعاجم الحديثة تنص على أن النادرة والملحة والطرفة تسميات مترادفة تدل على نوع من السرد القصير المتميز بالطرافة والترفيه عن المتلقي. والجاحظ نفسه يطلق على النوادر تسميات أخرى مثل الملح، والطرف، والقصص، والأحاديث. ومن هذا المنطلق حاول المؤلف أن يبرز أن هذا النوع بتسمياته المختلفة يمكن أن يصنف في إطار السرد الطريف، وهذا لا يعني أنه في اختياره تسمية «النادرة» يلغي التسميات الأخرى، ولكنه يدرك أن النادرة تحتوي تلك التسميات بوصفها مرادفات لها مع مراعاة الفروق بينها والخصائص المميزة لكل منها.

وهكذا يتضح أننا أمام نوع سردي واحد بتسميات متعددة يتولى الباحث مهمة الخوض في استجلاء سماته ومكوناته.فالنادرة – حسب المؤلف – جنس أدبي مخصوص ينزع منزع الطرافة والفكاهة والضحك٥.

٥- **المكونات:**

يقصد الباحث بالمكونات،العناصر الضرورية التي يقوم عليها جنس النادرة وهي: الطرافة، وصورة اللغة، والعبارة الختامية.

١- **الطرافة:**

لقد مثلت الطرافة أحد المكونات الجمالية التي لاذ بها الجاحظ في بناء حكيه وتوصيل أخباره، وأحد الأدوات التي استعان بها على السخرية. وفي نوادر البخلاء تتفاوت درجات سلوك البخيل نحو ضيفه بين المواقف الطريفة الخالصة والمواقف التي تمتزج فيها الطرافة بالقسوة.

وبالإضافة إلى المعطيات السابقة، تغدو بعض التفاصيل الوصفية في النادرة مكونات أساس في تشكيل الموقف الطريف الذي تنزع الحكاية إلى تفجيره في الخاتمة. وهكذا تعد الطرافة مكونا بلاغيا في جنس النادرة، حيث تعمل مختلف الوسائل السردية على تشكيله.

٢- *صورة اللغة:*

إن صورة اللغة تعني اقتران الكلام بصاحبه ومستواه الاجتماعي،حيث تعمد النادرة إلى التنوع الأسلوبي،عندما تدخل في تكوينها البلاغي لغات المتكلمين.

٣- *العبارة الختامية:*

تنتهي كل نادرة من نوادر الجاحظ بعبارة ختامية تعمل على تفجير الضحك والموقف المتوتر، ويبدو ذلك جليا على سبيل المثال في خاتمة نادرة «محفوظ النقاش».

وفي هذه النادرة يدعو محفوظ النقاش الجاحظ لبيته عنده، وينزل عليه ضيفا، فدواعي الضيافة متوفرة: المصاحبة والليل والظلمة والمطر والبرد والخروج من المسجد بعد صلاة العشاء وقرب المنزل وكبر سن الجاحظ، وهذه فرصة لمحفوظ النقاش لينفي عنه تهمة البخل الذي لحقت به وأثقلته، وليثبت براءته منها والحقيقة أنه يخفي البخل ويتظاهر بالكرم، إذ إنه أخذ يعرض على الضيف مجموعة من الحجج التي تزهده في الأكل لصرفه عن الطعام، ثم تنتهي النادرة بخاتمة تفجر الموقف المتوتر، يقول المؤلف: «فالعبارة الختامية شكلت تصعيدا للموقف ودفعا بالحجج المثيرة إلى أقصى مداها الذي أدى إلى ذلك الاقتران المضحك بين الأكل والموت، فالبخيل الذي يسعى بكل حيل الكلام إلى إقناع ضيفه بالعدول عن تناول الطعام دون أن يذهب به فكره إلى أنه «بخل به» سينتهي به الأمر إلى



الوقوع في المفارقة والتناقض اللذين جسدا طرافة هذه النادرة، كيف يدعو محفوظ النقاش الجاحظ إلى العشاء عنده ويلح في دعوته متعمدا إثارة شهيته للطعام المهيأ، ثم يخيره بعد ذلك بين الأكل القاتل أو الاحتمال الآمن: «فإن شئت فأكلة وموته، وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة»٦.

وفي نادرة أخرى تحكي بعضا من أعاجيب أهل مرو يختمها الجاحظ بما يأتي: «فقال لو خرجت من جلدك لم أعرفك. ترجمة هذا الكلام بالفارسية: أكراز بوست بارون بيائ تشناستم»٧

فالعبارة الختامية باللغتين العربية والفارسية تشكل ملحة النادرة، يقول المؤلف: «ولعل التعبير اللفظي» «لو خرجت من جلدك لما عرفتك» يختزن في ذاته دلالة الضحك، وهو ما يفسر حرص السارد على إيراده في صيغته الأصلية الفارسية، كما نطق به لسان المروزي وكأنه يخشى بذلك ضياع التأثير الذي تتوخاه النادرة»٨

وعلى هذا النحو تبنى العبارات الختامية على المفاجأة والتلاعب بالألفاظ والمهارة في التعبير عن الموقف.

غير أن هذه المكونات التي تحدد جنس النادرة لابد لها من سمات تسندها، إذ لا يقوم بالعناصر الضرورية فقط، ولكن أيضا بالعناصر الثانوية التي تحضر وتغيب، وهو ما يسميه المؤلف بالسمات.

وسنعمل على ذكر السمات التي وردت في المؤلف كالآتي:

أ- الحجة الطريفة:

الاحتجاج الطريف سمة تكوينية في النادرة، ويبدو ذلك جليا في نوادر الجاحظ؛ ففي نادرة علي الأسواري، تظهر هذه النادرة أن الصراع الذي افتعله الأسواري، ضرب من الاحتجاج الذي يسوغ به سوء المؤاكلة.

وفي النادرة التي يرويها أبو نواس حول أصل الأكل: هل هو الأكل المفرد أم الأكل مع الجماعة؟ وما الفرع وما الأصل؟ نرى كيف قدم الفقيه الخرساني البخيل حجته لستر بخله وكيف عمد إلى قلب الموقف لصالحه مستندا في ذلك إلى مفهومي الأصل والفرع.

د.محمد مشبال

بلاغة النادرة



تقديم: د. محمد أنقار

أفريقيا الشرق

يقول المؤلف: «وواضح أن هذه الحجة تتناقض مع مقتضيات المقام الذي يستدعي الأكل الجماعي وينبذ الأكل المنفرد، وكأن البخيل لم يعبأ باحتجاجاته بضرورات المقام، فأراد إلباس فكرة الأصل والفرع جميع المواقف بغض النظر عن خصوصياتها وأحكامها ... وعلى جهة العموم، يلجأ البخيل في هذا الصنف من النوادر لإخفاء بخله إلى الاحتجاج»٩.

وفي نادرة «محفوظ النقاش» السابقة يعمل البخيل على صرف الضيف عن الطعام بعرض مجموعة من الحجج.

ب- الحيلة:

ليست كل حيلة حجة، فالحيلة أعم من الحجة، وكل حجة طريفة هي نوع من الحيلة؛ هذا ما يتضح جليا في نادرة المروزي الذي تنكر لضيفة العراقي، ونادرة البخيل الذي نثر الذباب على الطعام لتنفير ضيوفه من أكله، ونادرة الرجل النباح الذي تظاهر بعدم القدرة على الكلام تجنبا لمتابعة غرمائه في أداء ما عليه من ديون، ونادرة «أبي مازن» ذلك الرجل الذي تظاهر بالسكر حتى لا يأوي ضيفه «جبل» الذي كان يرغب في قضاء ليلته في بيته.

ج- التعجيب:

النوادر العجيبة هي تلك التي لا تعرض حجة أو حيلة، ولكنها تقوم على جملة من المظاهر، ويستدل المؤلف ببعض النوادر التي تصور أعاجيب بخلاء الجاحظ، نادرة أبي عبد الرحمان المعجب بأكل الرؤوس، ونادرة ليلى الناعطية التي ترقع قميصا لها وتلبسه، حتى صارت لا تلبس إلا الرقع ...، ثم نادرة المغيرة بن عبد الله.

ويؤكد المؤلف أن السمات الثلاث (الاحتجاج والحيلة والتعجيب) لا ينفصل بعضها عن بعض، ثم يضيف أن «القاسم المشترك بين جميع أصناف النوادر هو «الطرافة»، فهي ملتقى السمات والثابت النوعي لجنس النادرة، إذ لا تستغني النادرة عن الفكاهة وتفجير الضحك»١٠

النوادر العجيبة هي تلك التي لا تعرض حجة أو حيلة، ولكنها تقوم على جملة من المظاهر

د- التضمين التهكمي:

التهكم مكون تصويري تقوم بنيته على التناقض بين سياقين الذي يمثل في كثير من الأحيان مبدأ تشكيل الهزل والفكاهة أو الضحك؛ فالضحك يتولد عن صدام بين «مبدأين متعارضين» ومن ثم يصبح أسلوب التهكم أوسع من مجرد تناقض دلالتين.

والتضمين التهكمي سمة أسلوبية يتضافر مقومان بلاغيان في تكوينها، يتمثل المقوم الأول في «التضمين» والثاني في «التهكم».

يقول المؤلف: «إن للتهكم صيغا وصورا متعددة، ولعل الصيغة التي استخدمها الجاحظ في سخريته من خصمه أن تمثل تنويعا جديدا لهذا الأسلوب، فقد عمد الجاحظ في تشكيل مبدأ التناقض الساخر إلى استعارة الدلالات الثقافية التي يمتلكها المتلقي، في سياق يسهم بنصيب وافر في تعيين طبيعتها التضمينية، ذلك أن الحسم بوجود التضمين في الكلام لا يستند إلى الإشارات الصريحة من قبيل: «يقول الله تعالى» أو يقول الشاعر»، وما شابههما، كما لا يمكن أن يقتصر على الخلفية المعرفية للمتلقي فقط، بل لابد أن يضطلع السياق بوظيفة تأكيد التضمين»١١

وجلي أن سمة «التضمين التهكمي» تعد مؤشرا من المؤشرات الأسلوبية المعتمدة في بناء ضحك نوادر البخل، وأن شخصية البخيل التي تجمع بين البخل واليسر تمثل موضوعا من موضوعات الفكاهة في الإبداع الأدبي الموروث.

هـ- التقابلات:

في نادرة «محفوظ النقاش» نجد تقابلا بين فخامة الأسلوب وبين تفاهة الموضوع وضآلة قيمته، وتقابلا يتمثل في تجاور محاسن الشيء ومساوئه، وتقابلا بين الأكل المؤدي إلى الموت والامتناع عن الأكل المؤدي إلى السلامة، وتقابلا بين موقفين أو مشهدين تصويريين ؛ ففي المشهد الأول، يستأثر المضيف بالحديث ويسهب فيه ويطيل ويتكلم بالنيابة عن ضيفه الذي لم يترك له الفرصة لإبداء أي حديث أو كلام، وفي المشهد الثاني ينفجر الضيف ضاحكا بينما انقلب المضيف صامتا.

وعى الجاحظ أن النثر يتقوم بأسلوبه الخاص الذي ينبغي أن يكون مختلفاً عن أسلوب الشعر

و- العري:

لقد وعى الجاحظ أن النثر يتقوم بأسلوبه الخاص الذي ينبغي أن يكون مختلفا عن أسلوب الشعر، ولذلك كان يسعى إلى تقويض بلاغة الشعر وتأسيس بلاغة النثر.وهكذا بنى الجاحظ هذا النوع من السرد الجديد الخالي من التشبيهات والاستعارات والمحسنات البديعية.

ز- التصوير اللغوي:

ثمة فرق بين معاينة الكاتب للحكاية ومعايشتها وبين الكتابة عنها، هذا ما عبر عنه الجاحظ في تعقيبه على رواية أبي جعفر الطرطوسي بقوله: «وهذا و شبهه إنما يطيب جدا إذا رأيت الحكاية بعينيك، لأن الكتاب لا يصور لك كل شيء، ولا يأتي لك عن كنهه، وعلى حدوده وحقائقه». ولعل القارئ يتساءل – بهذا الصدد – عما إذا كان الجاحظ قد سعى في تصويره إلى تجاوز عجز الكاتب عن نقل حقائق الأشياء والتفاصيل الدقيقة للحدث؟ وهل كان يروم الارتقاء بالتصوير الأدبي إلى رتبة المحاكاة التي لا تفارق فيها الصورة أصلها الماثل في العيان.

يرى المؤلف أن الجاحظ قد صارع فكرة عجز اللغة عن تمثيل الأشياء وأخذ يعتصر ما تختزنه اللغة من طاقة تصويرية كفيلة بمضاهاة الرؤية العيانية، ثم يضيف أن عددا من الباحثين أشاروا إلى دقة التصوير وروعته في حكي الجاحظ ومن بينهم طه الحاجري في مقدمة تحقيقه لكتاب البخلاء.

ويقول الباحث إن الجاحظ كان بارعا في التصوير اللغوي القائم على تشغيل جميع مظاهر الطاقة اللغوية التي يتطلبها موضوع مخصوص يتجسد في فعل حركي مثير للاشمئزاز، وهو بصدد تحليل «صورة الأكول الشره» في نادرة علي الأسواري. ويضيف أن الجاحظ كان بارعا في تفجير طاقة اللغة لتصوير هيئة الأكول الشره وطريقة الأكل السيئة : «فقد عمد إل استصفاء ما تنطوي عليه الألفاظ من قيم تعبيرية متجاوزا في ذلك إلى التأليف بينها ؛ على هذا النحو نلاحظ توالي الأفعال في صيغتي الإثبات والنفي، وتوالي الجمل الفعلية بالإضافة إلى توالي صيغ المفعول المطلق المضمخة بالمحاكاة الصوتية»

هذه خلاصة تصور الباحث الذي يبدو أنه يوسع البلاغة لتعانق رحابة الأعمال الأدبية بشتى أشكالها وأنواعها وأنماطها.هذا الطموح العلمي إلى تأصيل البلاغة الذي عبر عنه في كتاباته الأخرى،هو ما كانت ترومه الاجتهادات البلاغية العربية الحديثة مع الشيخ أمين الخولي الذي لا يفتأ يستلهمه الباحث في أكثر من مناسبة.



*كاتب من المغرب

الهوامش

١- بلاغة النادرة،أفريقيا الشرق، ٢٠٠٦

٢- نفسه،ص:١١.

٣- نفسه، ص: ٤٧.

٤- بلاغة النادرة، ص: ٤٩.

٥- بلاغة النادرة، ص: ٧١.

٦- بلاغة النادرة، ص: ٧٤.

٧- نفسه، ص: ٧٩.

٨- نفسه ص: ٨١.

٩- بلاغة النادرة، ص: ٤٠-٤١.

١٠- بلاغة النادرة، ص: ٤٤.

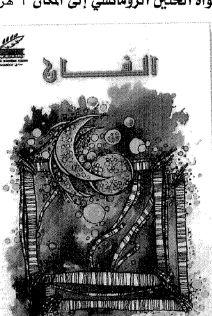
١١- «بلاغة النادرة » ص: ٥٦.

الرهين والغولة

نبيل سليمان *

يبدو أن الألفية الثالثة قد أهلّت على الشاعر محمد حمدان بالنوستالجيا التي تلامحت بقوة في ديوان (ألفان أو من نقطة في القلب . ٢٠٠٠) ثم راحت تعصف في ديوانه (بتغرامو وشرفة الأبجدية . ٢٠٠٥). فخلال أكثر من عقدين انقضيا على صدور ديوانه الأول (الفارس والعتمة . ١٩٧٩)، وعبر دواوينه الثلاثة التالية، يبدو أن الزمن قد فعل فعله، وفجّر أسئلته في تجربة الشاعر الروحية، فكان أن كواه الحنين الرومانسي إلى المكان الأول / الرحم، كما يجلو ديواناه الأخيران، وحيث سيتوالى أيضاً:

- الحنين العريق في أعماله السابقة إلى مكان أول / رحم آخر، هو عينه الزمان الأول، أي تلك الومضات التاريخية المتقدة في الفضاء العربي الإسلامي وفيما سبقه.
- الحنين إلى مكان آخر وشم الشاعر في زمان آخر، متعنوناً بخاصة بالمغرب حيث قضى الشاعر غرّة شبابه.



لقد صدّر محمد حمدان ديوان (ألفان...) بقصيدة (فاتحة لكتاب الربيع) التي أسرعتْ في مقطعها الثاني إلى صبح القرى، وإلى الحبق في رموش أفاريزها، والنرجس في لهاث صخيراتها، والسنديان على شرفة التلّ... وتتوّج ذلك بتوق الشاعر إلى أن يتوحد بالطبيعة:

«ليتني جبل، غابة، طائر

ليتني أنهر سبعة

تستحم بها الكائنات»

وهذا ما تتوجت بها القصيدة في مقطعها العاشر والأخير دعوةً إلى العودة إلى حكمة الأرض، بينما كان قد توالى في المقاطع الأخرى من القصيدة لحن الهزار وسكر النبع ونهد الشقائق والقبّرات والرباب الذي يغني العتابا... إلى أن يبلغ ذلك المقطع السادس، فتتعيّن القرى في (قريتي) التي يعيّنها زمن الهزائم وطناً: حزيران (إشارة إلى هزيمة ١٩٦٧) وأيلول (إشارة إلى انفصال الوحدة السورية المصرية ١٩٦٣ وإلى وفاة جمال عبد الناصر ١٩٧٠).

لكن غرّة النوستالجيا . مع غرر أخرى سنتبينها . تأتي في القصيدة التي حملت اسم قرية الشاعر (بتغرامو) ونازعت (شرفة الأبجدية) على عنوان الديوان. فالشاعر يعلن عودته خائباً إلى المكان الأول / الرحم:

«بتغرامو!

هربت إليك من فتك الليالي»

وكذلك:

«بتغرامو!

أعود إليك أدراجي

لأكشف فيك عن مستقبل الماضي»

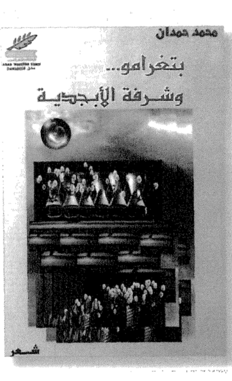
وباسم بتغرامو يوقّع الشاعر لقصيدته، وباسمها يفتتح المقاطع متهجداً، فتبدأ الحركات في البناء وتطّرد المحفّزات على القول، حيث يحتشد الطيّون والدلب والبطم والسمّاق والرحم والتوت والديس والبلاّن والدوّام.. ومن ذلك ما جاء في قصائد أخرى، وإن يكن هذا الاحتفاء بالطبيعة قد بلغ مداه في قصيدة (بتغرامو) مثلما بلغت مداها أيضاً ذكريات الطفولة والمراهقة: الحكايات والألعاب والغناء والأعياد الشعبية

والتلصص على المستحمّات...

على نحو آخر يلوب الحنين على ما في ذلك الماضي / التاريخ، ممجداً دوماً ولاجئاً دوماً من زلازل الحاضر السياسي العربي، وهو ما يعنونه بعضهم بالنزوع القومي العربي، هذا النزوع الذي أخذ يتجذّر في لحظات سابقة، كاللحظة الأوغاريتية في قصيدة (على شرفة الأبجدية في رأس شمرا) حيث يتلامح كنعان وأتونبشتم وحورس. أما اللحظات العربية الإسلامية، فلوفرتها حسبي أن أشير إلى غرناطة في فاتحة ديوان (ألفان)، وحيث تبغي الإشارة أيضاً إلى حضور قرطاج توكيداً على تجذير النزوع القومي العربي، بينما تتبنى القصيدة (زمناً على زمن) بالإذن من بناء فوزية شويش السالم لروايتها (حجر على حجر). وقد يكون أكبر أهمية ما فعله هذا اللون من الحنين في جسد القصيدة التي يكتبها محمد حمدان، حيث يمور المعجم ولا يعدم أن يوقع الشاعر في غوايته، وهكذا تتدافر مفردات الأعتوبة والغلس والأجاج والقتاد والعنم والأصر والمارج والروانف والفواخت والرأد والجدد... وقد يستمرئ الشاعر ملاعبة مفردة بتفتيقها، وقد يُضطر إلى الشرح، وقد تكون القصيدة أو المقطوعة منسابة بأمان الله فإذا بالمفردة تنتأ وتغلظ، كما في بتلة (صبيب) التي أصابها المعجم في بيتها الأخير بحجرين: «يشعل جمر الجوى في صليل الأنين».

على نحو ثالث يأتي الحنين إلى المكان الذي وشم الشاعر في حياته، دون أن يبلغ مبلغ الرحم وإن ألحت الصبوة إلى ذلك. وتتميز هنا تجربة الشاعر المغربية في قصيدة (تغريبة العشق) إذ يتوضأ «ليل الرباط بأنفاسه الأطلسية» و تلك مراكش: «ضحكتها دفتر من حرير الصبابة») ولعلها سانحة لي ألوّح فيها للأيام التي عشتها مع هذا الذي تغرّب «من قاسيون إلى الأطلسي» وتشرّق «من فاس نحو دمشق» وبصحبة حيدر حيدر والميلودي شغموم ومن جمعني بهم المشبوح في تغريبته وتشريقته: محمد برادة وعز الدين التازي وخناثة بنّونة ومحمد بنيس و... وفاطمة الزهراء وحسنية والسوداء التي لا تزال بلا اسم و..

في هذه التلويحة تجذّرت صداقتي مع محمد حمدان، وإن تكن سنوات سابقة



تتميز تجربة الشاعر المغربية في قصيدة «تغريبة العشق» إذ يتوضأ «دليل الرباط بأنفاسه الأطلسية»

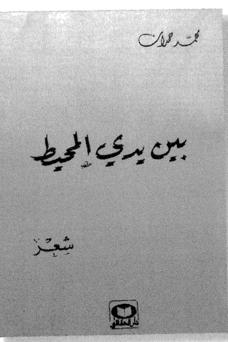
قد جذّرت لها أيضاً، ليترامى العمر من بعد في الاختلاف حدّ القطيعة، وفي تباين المزاج والسلوك والمواقف، وفي الجرح الفاغر الذي يدّعي كل منا أن الآخر قد أصابه به، ولكن ليبقى الشعر ولتبقى الرواية أولاً وآخراً، أي لتبقى الصداقة، وإن تكن «قافلتانا تباعدتا» كما قال.

أما هذا اللون من الحنين، فربما بلغ الغاية في قصيدة (فينيسيا) التي رسمها الشاعر كما شيدها «ولدٌ في عزّ لهوه» فجاءت «سحابة من فضة تلتف حول سرة بيضاء من زبد» و «غلالة من حلمتين» و «معجونة بشهوة الجغرافيا». إنها فينيسيا محمد حمدان، إنها الحكاية المرصودة من عصر ألف ليلة وليلة، وقد عبّأها الحكّاء في قارورة!

من بتغراموا إلى فينيسيا أخذت الشاعر غواية المكان، لكنه ملص من دبق الريف والمدينة، مما استبد بالشعر العربي وابتلاه بحمّى النوستالجيا، فإذا بتغرامو تلوّح لـ (جيكور) بدر شاكر السيّاب، وإذا بفاس تلوّح لـ (قسنطينة) عز الدين الناصرة أو لأي من مدن سعدي يوسف، والنوستالجيا تتلامح أو تعصف، ولكن يندر أن تصير حمّى / داءً.

على أن كل ما تقدم لا يستقيم إن لم يمض القول إلى العلامات الأخرى لتجربة محمد حمدان الشعرية. فإذا كانت غواية المعجم مثلاً تنادي المحافظة أو التقليدية، فللغة القصيدة نداؤها الحداثي الجهير باللسان المثقف (سر الزمرد . وجع الكيمياء . فستق الثغر . فطر الأنوثة...) وباللسان الشعبي (يا سامعين الصوت . أبرطله . الحرز . أصّول الحنطة . طبول الخليلة...). وباللسانين تلعب القصيدة لعبة التناص، كأن تمتص من معلقة أمرئ القيس (بكى صاحبي . أفاطم مهلاً) أو تمتص من القرآن (ثم دنا فتدلت نوائبه . باسم الله مجراها وفرساها..) أو تمتص من الغناء الشعبي بيتاً من العتابا ولازمة أغنية (سكابا يا دموع العين). ويتعزز الحداثي في بناء قصيدة محمد حمدان مرة باستثمار الحكاية ومرة باستثمار المحاورة (قصيدة عاشق من صفورية، كمثال). وإذا كانت عمارة القصيدة تأتي في هيئة (بتلات) حيث المقطوعة بتلة، فقد جاءت أيضاً مركّبة، وبالتالي طالت وتفرعت كما في (مقام العبق) التي توزعت نوبات تنبض بالأبوة الحارة الشفيفة، وكذلك هي قصيدتا (بتغرامو) و (على شرفة الأبجدية..). بل إن بناء ديوان (بتغرامو) جاء في هيئة كتاب تقدم له القصيدة الأولى . وليس ما أراده الشاعر (كأنها المقدمة) . وتختمه الثانية، لكأن المسرى ابتدأ بالمكان الأول / الرحم / القرية وانتهى بالفضاء الأكبر الضارب في التاريخ والملفوع بالصوفي، وهنا تأتي علامة أخرى لتجربة الشاعر. فالخضر يتجلى للشاعر على شرفة الأبجدية، فيشعل «جام البخور» ويلملم «ما ورّقته النذيرة» مقيماً في «برزخ الشط» ومناجياً مغيثه.. ولكن كل ذلك لا يرقى إلى (الصوفي) في قصيدة (بتغرامو) التي بُنيت من متن وهامش، مما لعبته الحداثة السردية في روايات رجاء عالم وصنع الله إبراهيم وإلياس فركوح.





يعلن الصوفي عن نفسه في قصيدة بتغرامو ابتداءً بالسلام:

«السلام على الترائب والذوائب والحجاب

ورقصة الحناء

والخوخ الشهي

وآية المعنى

السلام على بتغرامو»

وكان هذا (السلام) قد تقدم في قصيدة (تغريبة العشق) من ديوان (ألفان): «السلام عليك / السلام على حجل العتبات..». أما بتغرامو فقد ناجاها الشاعر بقوله

«أعود إليك مولاتي

لكي نمضي معاً في موكب

يرنو إلى الإسراء والمعراج»

وفي واحد من هوامش القصيدة تصير المناجاة هذا البيت من العتابا:

«عند بابك أنا تركعْ وصلّي

وناجي الحقّ يتكونْ الوصالْ لي»

ومن قبل جاءت «قصيدة السر» عام ١٩٩٦ لترسم أفقاً

«من عطش الروح

يناجى موكب الأسئلة الأولى

ومشكاتي على قارعة الوقت».

وتمضي المناجاة لتقول:

«إن السر يا مولاتي

في أروقة الصمت

التي طرزها الخلق

على باب المكان»

وفي عام ١٩٩٩ جاءت قصيدة (الليل) بالشاعر حارساً لمولاه، والشيء يختلط بالشيء اختلاط الضد بالضد، فيستوي المهد واللحد، وتزلزل الأرض زلزالها، ويصير السؤال النصف الآخر للمرء. أما قصيدة (نون المعنى) فتلاعب «معارج الحروف» وتروم «مهرجان الكشف»، بينما تناجي قصيدة (الأجيل) صاحب هذا الزمان الذي ما زال (قافه) يكتب سيرته بين عين الشاعر وعين البصيرة. وترسم هذه القصيدة رحلة الظمأ إلى النور في رحلة الشاعر إلى حضن الأم، «إلى الكائن والنون والبسملة».

لعل الزمن قد فعل فعله حقاً، فلفعت النوستالجيا تجربة محمد حمدان كما لفعها الصوفي. بيد أن ما هو أهم هو ما أنضجه الزمن في تجربة الشاعر على نار هادئة، حتى تقطرت قصائده (اصطفاء . ضجر . ألف المثنّى) غرراً بين قصائد العشق العربية. بيد أن هذا المنجز الشعري لا زالت له شكواه أو بلواه، كأن تزلق غواية المفردة إلى النثرية، فنقرأ:

«تبعثرني مفاتنها

... وغمزتها

وتهزمني مناعتها

ومنعتها»

فالزلق هنا في (مناعتها / ومنعتها) . وقد يكون الزلق في الجناس بين (ألف) يموت وإلف ترنو إليه الحمامة وأْلف مضت على النبع (من قصيدة لهفة). وكان الشاعر قد لعب هذا الجناس في (تغريبة العشق) بين ألف البدء في رأس شمرا والرسالة الألف بعد بريد السكوت. وقد عادت لعبة الألف والياء في قصيدة (لهفة) فجاءت في قصيدة (سيرة مخيم اسمه الوطن) دون أن تضيف شيئاً. ويظل ذلك هنياً إزاء زلق السياسة بالشعر كما يبدو في (مواويل عراقية) من (ليالي النزال) و (البطاح) و (شحذت عزيمتها)، وكما يبدو في (جدارية لأم القصر) من (سرج من القضب) ومن (ضرام الأجيج) ومن (أثخن فيها العدو)، أو من النداء (أي أخيّة) في مقطوعات البصرة. ومثل ذلك (أزيز العلوج) في قصيدة (نينوى) والهتاف (لا.. للدخلاء) في قصيدة (الأسود والأحمر) والنثرية الصحافية الحماسية في (عنقاء الحزن) حيث نقرأ من أصداء الاحتلال الأمريكي للعراق:

«إن هذا السقوط الفظيع المدوّي

هو الطيران الأخير إلى درك القاع».

ولعل جلاء جريرة السياسي على الشعري في تلك القصائد يكون أكبر بالمقارنة مع تألق قصيدتي (من مقابسات المسالك والممالك) فيما عدا خاتمتها، و (نجمة الناصرية)، ومن قبلهما قصيدة (من نقطة في القلب) التي يترجّع فيها الصدى الدرويشي . من محمود درويش . في توقيعتها (فاختر دمك) كما في قولها «من يسترد دمي من دمي».

لقد أكدت تجربة محمد حمدان مغالبة الذات، مغالبة الماضي كما أكدت معانقة المستقبل بالاغتناء والتجاوز، وهذا ما سيجعلني لا أفتأ أصدعه بسؤال شعره:

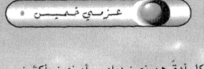
من لنا يا رهين الحروف

سوى غولة الخربشات؟

---

* روائي من سوريا







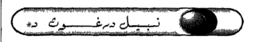
الذي نعيشه هو زمن إعلامي بامتياز، بشكل أدقّ هو زمن درامي، أو زمن «أكشن» حتى في الكتابة!

فالكاتب في هذا الزمان -في الغالب الأعم- لا وقت لديه للبحث والتنقيب والتجويد والمراجعة لما يكتب؛ فهو يريد الشهرة والظهور والانتشار فوراً والآن.
كذلك لا وقت لديه لسماع آراء الآخرين فيما تقترف يداه، فزمن «الأكشن» جعله نزقاً متوترا دائماً أبداً!
ينطبق هذا بشكل كبير على قطاع عريض ممن يمارسون قول الشعر، أو من يعتقدون أنه من الشعر، خاصة مع رواج قصيدة النثر التي لم ير الكثيرون فيها غير التحلّل من الوزن والقافية.
عقلية «الأكشن» عند هؤلاء أوصلتهم إلى أقصر الطرق للظهور والانتشار ونشر الغبار والزوابع حول أنفسهم، والمتمثلة بصدم القارئ أو صعقه أو وخزه أو استفزازه بما يعتقدون -واهمين- أنه كسر لتابو الجنس أو الدين. وقد وجد هؤلاء في الكثير من المواقع الالكترونية المفتوحة ساحة مجّانية لعرض بضاعتهم، الأمر الذي أقنعهم بعد حين من النشر أنهم شعراء وأدباء.
هؤلاء حين يعرضون بضاعتهم على أي مجلة أو صحيفة ورقية تحترم نفسها فترفض نشر الهراء الذي يُسطرونه، يجدون في الرفض فرصة لإثارة الزوابع حول أنفسهم باعتبارهم مضطهدين، وكُتّاباً طليعيين، ومُبدعين متجاوزين للمألوف، يعملون على كسر المحرّمات البالية وطرحها للنقاش والمراجعة، لكشف تخلف العقليات المحافظة البالية، ويزين لهم النزق أنهم ضحايا مؤامرة كبرى تستهدف إبداعهم وفكرهم الحداثي، يقوم عليها نفرٌ تقليدي قديم مغلق.. إلخ....
الأمر المثير للاستغراب هو: من أين يأتي هؤلاء بهذه الثقة المفرطة بقيمة ما يكتبون، مع أن قصائدهم -التي اطلعنا عليها على الأقل- تتحدث عن روائح جواربهم وملابسهم الداخلية، وتندسُّ فيها كلمة «الإله» قسرًا في جملة لا معنى لها، أو تتحدث عن شبق مرضي أو فحولة متخيلة وخيالية!
أغلب الظن -وبالتحليل النفسي لهؤلاء وكتاباتهم- أنهم نتاج بيئات مشوهة، شبّوا ونضجوا على نيران غير هادئة من الحرمان والاضطهاد والقمع داخل البيوت وفي المجتمع. يتأرجحون بين الشعور بالكبرياء والشعور بالإحباط. يحملون في دواخلهم كمّاً ضخماً من الغضب والرغبة في الانتقام! يتميزون بالعدوانية المتوارية تحت سطح رقيق من الدماثة المؤقتة. جاهزون للردّ على كل من يخالفهم الرأي، فالكتابة بالنسبة لهم طوق نجاة مما يعانونه من شعور بالمهانة والحرمان، وقاعدة وجود، واثبات حضور. وأي اقتراب منها بالنقد أو المخالفة أو التوجيه هو تهديد لوجودهم ذاته. ومع ذلك فهم يستمتعون بخوض المعارك دفاعاً عما يقترفون من كتابات، فالهدف هو تأكيد الوجود ليس إلا.
مثل هؤلاء يستحقون أن يحزن المرء عليهم رغم جنايتهم على الأدب عموماً والشعر خصوصاً.
وأعتقد أن كثيراً مما يُنشر هنا وهناك لا يحتاج إلى نُقّاد لمراجعته وتحليله، بل يحتاج إلى أطباء نفسيين لمعالجة أصحابه الذين لا يعرفون مدى التشويه الذي تركه هذا الزمن المجنون على نفسياتهم.
ورحم الله زمانًا كان الشعر فيه وعاءً للحكمة، فأصبح اليوم وعاءً لفضلات النفوس!

---

* كاتب أردني
azmikhamis46@hotmail.com

من الخصائص الفنية في أقاصيص (*) كمال الرياحي



« إن الأقصوصة ليست جنسا أدبيا صغيرا،
بل هي فن ينزع إلى أن يكون أكثر الأشكال
السردية رقيا فنيا»

(جورج لوكاش)

ما زال للأقصوصة بريقها كما الرواية معبودة النقاد ومصيدة الكتاب الذين يسقطون في شباكها لاهثين وراء إغرائها (الرواية). فللأقصوصة لذتها ورونقها الخاصين بها. فلماذا تتعرض الأقصوصة إلى الإهمال من قبل المشتغلين بالأدب، ويعتبرونها جنسا أدبيا ملحقا بالرواية؟



«(الأقصوصة) جنس، قائم بذاته، مستقل بمكوناته، قادر على تصوير ما لا تقدر على تصويره أجناس أخرى، منفتح جدا على عديد من مجالات الإنشاء والتخييل والتجديد». (١)

وكثيرا ما يحط النقاد من الأقصوصة في مقارنتها بالرواية مع إعلاء شأن هذه الأخيرة. رغم أن «(الأقصوصة) فن قائم بذاته مختلف اختلافا جوهريا عن الرواية فهو فن يعتمد الإيجاز والتركيز، والاهتمام بالمسار القصصي المفرد، والعينة المتميزة المنتقاة، ويعمد إلى مباغتة المتلقي لإحداث أكبر قدر ممكن من التأثير من خلال نص جوهره الاقتصاد فيما يقول».(٢)

خيّر كثير من الكتاب التحول من كتابة الأقصوصة إلى كتابة الرواية. نذكرعلى سبيل المثال لا الحصر حسن بن عثمان، إبراهيم الدرغوثي، حسونة المصباحي، جمال الغيطاني، سميحة خريس محمد برادة وواسيني الاعرج. ومن بين الذين كتبوا الأقصوصة وغادروها كمال الرياحي الذي لجأ إلى الرواية كتابة واهتماما وان تحوّل بعد كتابته لمجموعتين قصصيتين «نوارس الذاكرة» و«سرق وجهي» إلى كتابة الرواية منها «المشرط»(××) قطرة أول الغيث. هذه الرواية التي وُصفت بالصدمة والرجة: رواية جريئة جدا تعالج هموم وشواغل الواقع التونسي، وسمعنا ان له أيضا مخطوط رواية في انتظار النشر.

سنتناول في هذه الدراسة تجربته في فن الأقصوصة التي جاءت مُجدّدة في أسلوبها ولغتها وتشكيلها، حيث نهضت أقاصيصه على كتابة العمق والحفر في القاع للوصول إلى الوجع. كتابة مسكونة بالهامش والمختلف.

سنحاول في هذه القراءة تتبع بعض الخصائص الفنية ومدى مساهمتها في تشكيل جماليات الأقصوصة. فما هي هذه الخصائص الفنية في أقاصيص كمال الرياحي؟

١) في بناء الأقاصيص

إن عملية القص تستوجب طريقة

لعرض أحداث الحكاية وانتظام السير بها من البداية إلى النهاية وإذ ضبط الناقدان» شلوفسكي» من الشكليين الروس و» تودوروف» هذه الطرق للبناء القصصي(٣).

ومن الطرق التي صاغ بها الرياحي أقاصيصه، نذكر خاصة «البناء الدائري» و«بناء التضمين».

١- البناء الدائري Construction circulaire

يُعرف هذا البناء في القصّ البوليسي حيث تبدأ القصة بحدث الجريمة، ثم تنطلق في البحث عن علل ارتكابها وملابساتها لتنتهي بالرجوع إلى واقعة الجريمة. فمثّل هذا البناء أقصوصة «سرق وجهي»(٤) والمقصود بالبناء الدائري في هذه الأقصوصة افتتاحها بنهاية الأحداث:

«في ذلك المساء الأحمر، كانت سيارة «الجيب» Jeep تهجم على الجبل كالمدرعة ويسير خلفها سرب من الكلاب تتوعد بنباح مبحوح يفضح إجهادها، كانت السيارة تحمل جثة منتفخة تنتصب على اللوح تهم بالانفجار تذيلها نتونة مقرفة... » (سرق وجهي- صفحة ١٥)

ثم استرجاع الحكاية من أولها:

«الميت رجل غريب وصل القرية يوما مصحوبا بحقيبة سوداء ودفاتر كبيرة...» (سرق وجهي- صفحة ١٥)

وبعد أن يسترجع الراوي الحكاية من بداياتها، يتدرج بالسرد نحو النهاية:

«...وبعد أسبوع اشتم الأهالي نتونة تخرج من بيت الغريب...» (سرق وجهي- صفحة ٢٦)

لتنتهي القصة عند نقطة بدايتها مجدّدا:

«وصلت سيارة «جيب» يقودها رجل أشقر مصحوبا بآخر صاحب لحية حمراء وحذاء عسكري دخلا البيت ملثمان وأخرجا جثة منتفخة وضعاها في السيارة ورحلا بها وراء الجبل دون أن ينطقا بكلمة واحدة... فانطلقت كلاب القرية وراء السيارة نابحة متوعدة بينما بقيت أشاهد نسوة القرية اللاتي مددن أعناقهن خلسة من وراء النوافذ الضيقة وكل منهن تتساءل عن مصير وجهها... بينما كنت أتساءل، من أين سآتي بالديك الرومي لسيدي بوعرعارة هذا العام؟!!!!» (سرق وجهي- صفحة ٢٧)

يُعرف البناء الدائري في القصّ البوليسي حيث تبدأ القصة بحدث الجريمة، ثم تنطلق في البحث عن علل ارتكابها وملابساتها لتنتهي بالرجوع إلى واقعة الجريمة

ومن خلال هذا بدأت الأقصوصة بنهايتها وانتهت ببدايتها.

تحتوي هذه الطريقة الفنية على تقنيات قصصية متداخلة، فالقصة تبدأ بنهاية الأحداث لتعود إلى البداية (هذه العودة تسمى الاسترجاع) منطلقا منها السرد وفق المنطق المألوف ليصل إلى النهاية حسب المسار الزمني الطبيعي للأحداث (هذا ما يسمى ببناء التدرج) فاستعمال الرياحي لهذه التقنية ليست غايته شكلاً للشكل بل لصلة بالمعنى وهذا ما سنبينه.

لاحظنا في هذه الأقصوصة ورود كلمة «حذاء» في أكثر من موضع قرابة ١٧ مرة، فالأقصوصة قائمة على حكاية فقدان «الحذاء» واسترجاعه في آخر الأحداث، حيث الشخصية-السارد تترك حذاءها فزعا من الرجل الغريب:

«انتصب أمامي يوما كالعقاب بينما كنت ألهو في حوض السبالة رفعت رأسي، فوجدته يصوب نحوي نظرة قاسية مخيفة ففزعت وركضت بعيدا تاركا في الحوض حذائي الجديد، انتظرت حتى غادر إلى بيته وعدت والخوف ما زال يلبسني غير أني لم أعثر على حذائي!كان الغريب قد أخذه...» (سرق وجهي- صفحة ١٦)

وعليه فان هذا الشيء «الحذاء» يمثّل علامة رمزية يلمع بها الكاتب إلى معنى ما.

فما هذا المعنى؟ يبدو أن هذه العلامة «الحذاء» ترمز إلى الهوية إذ تفقد الشخصية-السارد هويتها ارتباكا أمام الهوية الغازية ربما هي أمريكية.

«...ذلك الغريب صاحب اللحية الحمراء الطويلة والحذاء العسكري والقبعة السوداء الغريبة...» (سرق وجهي- صفحة ١٦)

ففقداننا لهويتنا العربية يؤدي بنا إلى محاسبة أجدادنا لنا لتفريطنا في الهوية، تقول الشخصية-السارد:

«عدت إلى البيت سألوني عن الحذاء فرويت لهم الحكاية، لكن أبي نزع حزامه الجلدي وانهال على قدميّ جلدا مكذبا مزاعمي...» (سرق وجهي- صفحة ١٧)

فهذه المحاسبة لا تكفي إذ الذات تحاكمنا وتجلدنا على فعلتنا:

«...فكانت الأرض تلسع قدميّ بحرارتها والزجاج المكسور يودعني كل يوم بجروح جديدة وكنت كلما تعرضت إلى ألم جديد ازداد كرها لذلك الغريب الذي سرق حذائي.» (سرق وجهي- صفحة ١٧)



فهذه الصدمة، صدمة الهوية المغايرة التي سلبت لنا هويتنا الأصلية، لن تفقد العربي صحوة ضميره، الذي سينتفض باحثا عنها حتى يسترجعها من جديد. تقول الشخصية-السارد:

«لكن خوفي لم يفقدني كرهي لذلك الغريب، بل كان حذاء العيد الذي استولى عليه ما ينفك يأتيني في أحلامي ويقظتي يسألني أن أثأر له» (سرق وجهي- صفحة ١٨)

فالهوية الأصلية تبقى وتصمد وتثبت في وجه الهويات الأخرى. إن صحوة الضمير لاسترجاع الهوية المسروقة تتطلب منا تضحيات وخسائر إذ ضحت الشخصية-السارد بكلبتها التي ألهت ذلك الكلب المفترس حارس منزل الغريب لكي تتمكن الشخصية-السارد

من دخول هذا المنزل لاسترجاع الهوية المسلوبة المتمثلة في الحذاء.

«كم كانت مفاجأتي وأنا أعثر على حذائي المسلوب، حذاء عيدي لا أدري لماذا بكيت...انهمرت دموعي سخية ساخنة وأنا أحضنه متذكرا تلك «الطريحة» التي تركتني الليالي أتألم لما فقدته...» (سرق وجهي- صفحة ٢٤)

ومن ثم كان عنوان الأقصوصة «سرق وجهي» عنوانا إيحائيا قد يشرّع لتأويلنا الذي ذهبنا إليه فالوجه هو نحن، هو ملامحنا، هو ذاتنا وفي الأخير هو هويتنا الصغرى والكبرى.

فمهما تخلينا عن هويتنا ترحالا أو تيها خسرانا أو تنازلا، فرجوعنا إليها دائما قائم الذات. فالهوية نغادرها إلى حين تأثرا بالآخر المغاير لهويتنا أو لصدمة أربك بها قناعاتنا وهذا يؤدي بنا إلى حال من الفصام يعذب ذواتنا.

وبعد هذا الذهان الذي يلاحق أوهاما وسرابا يطفو شعاع نور من أقاصي العتمة لنثبت قبضتنا حوله كلوح يقذف بنا إلى سواحل أصولنا. فبعد هذه الرحلة المضنية نعود إلى البدايات التي هي النهايات، الهوية الأصلية ولذلك جاء البناء دائريا متماهيا مع هذا المعنى.

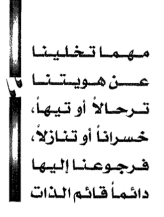
فماذا عن تقنية بناء التضمين؟

ب- بناء التضمين Enchâssement

التضمين طريقة قصصية تتمثل في وجود أو إقحام قصة داخل قصة أخرى مثلما هو الشأن في بناء حكايات ألف ليلة وليلة(٥).

وقد اعتمد الرياحي هذه الطريقة في بناء العديد من أقاصيصه حوالي نصف المدونة، منها على سبيل المثال أقصوصة «المفاجأة»(٦) التي وردت فيها قصة فرعية ضمن قصة أصلية.

وهاتان القصتان تحتويان على نفس الشخصية الرئيسية (علي) حيث يشرع الراوي منذ البداية في سرد أحداث القصة (الأصلية) ثم يقطع هذا السرد للعودة إلى الوراء ليروي لنا كيف آن «علي» كان أجيرا في المزرعة «الفيرما»



التي أصبحت ملكا له. ولم يحمل هذا الاسترجاع كشفا للحالة الاجتماعية للشخصية فقط بل حمل معه صورة للحالة التي كانت عليها المزرعة أيضا:

«...وهو يسرع الخطى نحو «الفيرما» التي بانت هرمة يشهد آجرها الأحمر المهشم أن الرجل الأبيض مر من هنا... كم كانت جميلة حين استحوذ عليها بعد خروج المستعمر كان قصرا رائعا وكان أجيرا عند صاحبه الفرنسي لوي شابي يرعى ماشيته ويهتم بضيعته...» (نوارس الذاكرة-صفحة ٤١)

فكأن هذه الصورة التي رسمها لنا المؤلف تحمل خطابا ضمنيا قد يكون الكاتب من أصحاب هذا الخطاب أو أنه مجرد وسيط ينقل آراء بعض الناس التي تقول أن وضع البلاد في ظل الاستعمار الفرنسي خير بكثير من أوضاعها اليوم.

وهذا ما حملته الصورة التي نقلها لنا الراوي وهي أن أرض الوطن خُرّبت بعد خروج المستعمر الفرنسي وهذا السرد الاستذكاري يتوخاه الراوي أيضا للتنفيس عن مشاعر مكبوتة للشخصية:

«...قام متذمرا من الطعام والمكان مدد جثته على السرير الحديدي فأحدث صريرا مزعجا نظر إلى النافذة وتنهد تنهيدة طويلة متذكرا الفرنسية الرائعة... ما زال يذكر ذلك الصباح عندما فتحت هذه النافذة لتجده ينتظر شروقها بعيدا تحت شجرة اللوز...» (نوارس الذاكرة-صفحة ٤٤)

فهذه القصة الفرعية نوع من الارتداد في الزمن لا يلجأ إليه الرياحي فقط كوسيلة لكشف سوابق حياة الشخصية (اجتماعيا وعاطفيا) بل لغاية من وراء ذلك وصف حالة التذمر، السخط وغير الرضى الذي تعيشه الشخصية. لم تقبل هذه الشخصية (علي) -بعد مرور السنين- بالأمر المقضي إذ هو عندما كان شابا زوّجه صاحب المزرعة من امرأة لم يكن يعتقد أنها ستكون الخادمة، لأنه كان يحلم بالزواج من «ماريا» ابنة صاحب المزرعة.

فهذا المجهود المضاعف الذي بذله «علي» في خدمة السيد الفرنسي ليلا ونهارا لم يكافأ عليه بمصاهرة صاحب المزرعة. وهذا ما يؤدي بنا إلى أن التفاني في خدمة المستعمر أو الغرب لا يمكننا من اقتسام الخيرات معه، فالعلاقة بين المستعمر (بكسر الميم) والمستعمر (بفتح الميم) استغلالية ومدمّرة. يقول الراوي:

«اقتربت الزوجة العجوز من الشيخ المستلقي على الفراش. تخلّصت من ثوبها الوسخ واستلقت بجانبه كالنكد وقالت هل تذكر ليلة زواجنا كانت حفلة رائعة أروع من حفلات زواج الأعيان أتذكر كيف صعدت إلى هنا...؟ أتذكر كيف أغمي عليك لحظة رأيتني وعرفت أني أنا العروس؟ فأنت لم تكن تحلم مجرد الحلم أن «عمرة» وما أدراك ستكون لك زوجة...«عمرة» التي رفضت محمد الجنان وإبراهيم البوسطاجي... كانت مفاجأة أليس كذلك؟؟!!» (نوارس الذاكرة-صفحة ٤٥-٤٦)

إن هذا التضمين مهمّ لفهم القصة الأصلية. فالقصة المضمنة (الفرعية) تفسّر بعض ما سلف في القصة المضمنة (الأصلية) (٧).

«والاخبار عن طريق الإيحاء أو التضمين هو التقليد الأول للعمل القصصي لأن هذه الطريقة المختزلة الموحية في القصّ هي التي تشحن الجملة الواحدة بالعديد من المعاني والإحالات وتمكن الأقصوصة من تكثيف عالم كامل في بضع صفحات»(٨).

بعد بناء التضمين والبناء الدائري الذي فيه البدايات هي النهايات والنهايات هي البدايات.

ما هي أنواع النهايات في أقاصيص الرياحي؟



٢) أنواع النهايات

تقوم الأقصوصة على خصائص ثلاث وهي أن تشتمل على بداية ووسط أو عقدة ونهاية أو لحظة تنوير، أما «ايخنباوم» فيسمي هذه المبادئ الثلاث بـ«وحدة البناء، وأثر رئيسي عند منتصف الحكاية، ونبرة قوية ختامية»(٩).

وقد حسم الشكلانيون الروس قضية تحديد ميزات الأقصوصة حيث سعى «ايخنباوم» إلى ضبط حدودها الفاصلة التي بينها وبين الرواية ومن بين هذه الميزات الفارقة:

- اختلاف بناء الرواية عن بناء الأقصوصة: فالرواية تأخذ شكل مثلث فيه بداية وصعود إلى القمة ثم انحدار بينما تأخذ الأقصوصة شكل قوس تتصل بدايته بنهايته.

- وهذا البناء يستدعي أن تكون خاتمة الرواية لحظة إضعاف وليس لحظة تقوية، ذلك أن نقطة أوج الحدث الرئيسي يجب أن تكون في مكان قبل النهاية بينما تميل الأقصوصة إلى النهاية غير المتوقعة حيث يصل كل ما سبق الى أوجه متوقفا عند القمة التي تم بلوغها (١٠).

ومن ثم فان النهاية تمثل أهم علامة تميز الأقصوصة عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى فلذلك تمثل النهاية «همّ الاقصوصة الرئيس. (...) وهي اللحظة الأساسية باعتبار أن كل اللحظات الأخرى تابعة لها وأنها لا توجد إلا بالنسبة إليها، وتعد العدة لمجيئها»(١١) فالنهاية حسب عبارة «ايخنباوم» هي «نخاع البداية ولبابها» بتغييرها يتغير كل شيء.

وهذا ما كتبه «ستيفانسون» (كاتب إنجليزي ١٨٥٠-١٨٩٤) في رسالة لصديق له حول أحد أقاصيصه يقول: «إن خلق نهاية أخرى سوف يعني تغيير البداية». (١٢)

لذلك تُكتب الأقصوصة ابتداء بالنهاية «مثلما يكتب الصينيون كتبهم»(١٣) ويمكن إجمال خواتم أقاصيص كمال الرياحي في نوعين:

١- النهاية - المفاجأة

عرض الشكلانيون الروس مبدأ مفاده أن «على الأقصوصة بصفة خاصة أن تحسن (تقديم) المفاجآت النهائية». (١٤)

على هذا الأساس تتدرج أقاصيص

> **عرض الشكلانيون الروس مبدأ مفاده أن على الأقصوصة بصفة خاصة أن تُحسن تقديم المفاجآت النهائية**

«العرش والنعش» (١٥) و«المفاجأة» (١٦) و«الرسالة»(١٧) و«البطل» (١٨).

فالراوي في «البطل» يسرد لنا قصة «عمر» الذي تكرمه الحكومة كل عام في عيد الجمهورية باعتباره مناضلا من مناضلي الوطن وهو في حقيقة الأمر ليس سوى بطل زائف لم يشارك في مقاومة الاستعمار، بل هو إنسان كاذب وانتهازي ووصولي. ففي هذا اليوم الاحتفالي مات «عمر» على منصة التكريم ولكن هذه الحادثة ليست هي لحظة النهاية بل يباغتنا المؤلف بالنهاية التالية:

«بعد عمر يصبح ضريح السيد «عمر» مزارا للناس اعتقادا وتبركا بروحه الفاضلة...» (نوارس الذاكرة- ص ١١٦)

فهذا المآل غير المنتظر يجعل القارئ مندهشا أمام هذا التناقض الذي يولّد عنده التساؤل والحيرة. وفي أقصوصتي «العرش والنعش» و«المفاجأة» كانت النهاية فيهما كاللغم الذي انفجر مصيبا بشظاياه القارئ والشخصية القصصية.

ففي «العرش والنعش» ينجو الصياد من الموت بعد صراع مع البحر ليجد نفسه في الساحل أمام جنازة. فيلتحق بطابور المشيعين ولكن بعد دفن الميت يفاجأ بتعزية الناس له على هذا الميت:



«... ثم استدار الجميع واستقاموا في صف كعادتهم وتقدم أولهم من الصياد وصافحه قائلا: «البركة فيك لقد كانت زوجة رائعة» وتقدم الثاني: «الصبر، عوضك الله خيرا إن شاء الله.» (نوارس الذاكرة- ص ٢٠)

فموت زوجة الصياد هو مفاجأة غير متوقعة للصياد كما كان مفاجأة للقارىء أيضا.

وجاءت النهاية في أقصوصة «المفاجأة» على النحو التالي:

«التفت الشيخ علي وفتح عينيه مذعورا وهو يلاحظ الجدار ينفتح والماء يتسرب الى الغرفة والسقف ينهار في بطء فوق الزوجة التي تتابع حديثها عن تفاصيل ليلة العمر في غير

انتباه».(نوارس الذاكرة- ص ٤٦)

فهذه الأقصوصة منذ عنوانها (المفاجأة) تنزع إلى إيراد ما هو غير منتظر.

أما أقصوصة «الرسالة» فقد جاء متنها في شكل رسالة رومنسية، كلها عواطف جياشة وذكريات جميلة بين فتاة وحبيبها. فعلى كامل الرسالة يتعاطف القارىء مع هذه الفتاة الراوية قصة حبها، بلوعة وشجن فيظن أن حبيبها قد هجرها بإرادته.

ولكن المؤلف يدهشه بخاتمة كهذه:

«تدخل الفتاة صاحبة المعطف الأسود سور المقبرة وتستكين إلى أحد قبورها المكلل بالزهر والورد وتجلس على مقعد يقابله، وتخرج الورقة وتقرأ والدمع والمطر يمحوان الكلمات سقيا في الكأس المثبت في وسط القبر، وقد انساب عليه شعرها يزاحم الليل المبلل بالدمع والمطر حبا ووفاء. ويهطل المطر». (نوارس الذاكرة- ص٦٨)

وهكذا كانت النهاية لحظة التنوير التي بها يضاء جميع ما سبق. فيتضاعف تعاطف المتلقي مع هذه الفتاة لمأساوية قصتها.

فالنهاية هي «قطب النص ولبه، وفيها رسالته ومفتاح ألغازه ولم يصطلح عليها النقاد عبثا بلحظة التنوير، أو لحظة الاكتشاف، أو لحظة التفجر، فهي تنير الشخصية أولا والقارىء ثانيا، فتعلم الشخصية في تلك اللحظة عن نفسها ما كانت تجهله، فيعلم القارىء بعملها ويتبلور ما كان غامضا أو معقدا أو مجهولا»(١٩).

ب- النهاية المأساوية (TRAGIQUE)

تُجمع كل القواميس والموسوعات والبحوث على أن المأساوية وضع يكون فيه الإنسان عاجزاً أمام قدر محتم عليه. يشل حريته وإرادته الذاتية مع وعي مؤلم بعدم قدرته على صراع القوى الغيبية.

ويندرج في هذا النوع أقاصيص مثل «قبل القص.. قصتي»(٢٠) و«القميص والمقصلة»(٢١) و«شرفاء لكن...»(٢٢) و«قصة يوسف»(٢٣)، فالصفة الرئيسة لكل هذه الأقاصيص هي المصير المأساوي الذي تنتهي إليه الشخصيات.

تنتهي أقصوصتي «القميص والمقصلة» و«قصة يوسف» بالندم. فالشاب الأسمر في «القميص والمقصلة» كان ابنا عاقا لم يسعف أمه المريضة إلا بعد فوات الأوان، حيث يختم الراوي بالقول التالي:

«بعد ساعة فتح باب البيت ودخل يحمل دواء ولحما وخطا نحو ركن الأوجاع...لم يسمع أنينا صاح مناديا: «أماه هذا الدواء واللحم لك..» لم تجب... تقدم أكثر من الهامة الخضراء الممددة أمامه.. إنها هي أمه بثوبها الأخضر كما رآها منذ ساعة لكنها قد توقفت عن الأنين إلى الأبد... انحنى على ركبتيه، أغمض لها عينيها... رجع إلى فراشه ورمى بجثته إلى نار الندم...وابتدأته جهنم مع انبعاث عواء الكلب نائحا».

(نوارس الذاكرة-ص ٢٥)

أما «قصة يوسف» فقد جاءت معارضة لقصة النبي يوسف، فصورة الصانع الشاب يوسف مختلفة اختلافا تاما عن صورة النبي يوسف الذي لم يستسلم لإغراءات امرأة العزيز.

بل يوسف الرياحي كان خائنا لمشغّله الشيخ محمد الذي ائتمنه على زوجته الشابة، هكذا جاءت قصة يوسف الرياحي نقيضا لقصة النبي يوسف.

فهل ينفع الأسف والندم بعد الخطيئة؟ يقول السارد في النهاية:

النهاية هي قطب النص ولبّه وفيها رسالته ومفتاح ألغازه، ولم يصطلح عليها النقاد عبثاً بلحظة التنوير

«اتكأ الشيخ إلى كرسيه القصير وثبت الشاشية على الرأس الحديدية لتحافظ على شكلها وسأل:

- هل تعرف قصة يوسف عليه السلام وامرأة العزيز يا يوسف؟

جاءه السؤال كالصاعقة فلألأ

- لا...لا

انطلق الشيخ محمد يقص عليه القصة بحماس وهو يشد الشاشية إلى الرأس الحديدي ويوسف يتقاطر دمعه أسفا وندما والشيخ يزداد انتفاخا واعتقادا في فصاحته وتأثيره ويزداد إيمانا بطيبة صبيه وإخلاصه».

(نوارس الذاكرة-ص ٦٣)

في أقصوصتي «قبل القص... قصتي» و«شرفاء لكن...» كانت قوة تأثيرهما فائقة وهذا ناتج عن حبكة جيدة مفضية الى نهاية جد مأساوية. ففي «قبل القص.. قصتي» قصة شاب نزح من القرية إلى المدينة بحثا عن مستقبل أرحب وأحلام كبرى. إذ منذ وصوله إلى العاصمة تبدأ رحلة المتاعب والتيه.

«أفقت على صفير «الميترو» نظرت فوجدتني أجلس إلى زميل من إفريقيا السوداء يتابع جنوني، ومتفقد التذاكر يطلب التذكرة، بحثت عنها بحثت طويلا... ثم وجدتها. مددتها إليه وأنا أردد «الحمد لله» لكنه رمقني بنظرة قاسية وقال لي: «عشرة دنانير لقد تجاوزت المحطة إلى أخرى..

ومن قاع الجيب المفلس أخرجت الدنانير العشرة التي قال لي أبي بأنها «مصروفي» في العاصمة، قدمتها إلى الرجل وبي سؤال كبير..كسؤالي عن نفسي..كيف سأكون؟!!

حملت حقيبتي وأبعادي المفلسة وقناعاتي القروية وحلم القرية الصغيرة التي تعانق الجبل ودخلت إلى المدينة وتهت في أمعائها».(نوارس الذاكرة- ص-ص ٢٠-٢١)

هكذا كانت نهاية الأقصوصة بداية المصاعب في العاصمة.

وفي «شرفاء لكن..» كان مآل الفتاة والصبي محدداً منذ البداية، لأن

المؤلف «يعرف كلمة النهاية، والنهاية ترتمي على البداية» (٢٤).

«تابع الصبي قطًا يقفز على سور أحد المنازل الفاخرة.. توقف على الحائط والتفت إلى الصبي ثم قفز داخل المنزل.. وقف الطفل، تقدم نحو الحائط كالسائر النائم التفت إلى أخته التي كانت تتابع حركته في صمت قال بعينيه كلاما كثيرا ودمع دمعة يتيمة ثم قفز وقد عرفت معاني النظرة والدمعة: ليس باختيارنا أن نكون شرفاء، ورفعت ثوبها على ركبتيها وامتدت يدها تمزق صدره وتكشف عن أخدود نهديها وتنهي كبريائهما، وانساب الشعر، وابتسمت لكلاب الليل...» (نوارس الذاكرة-ص ٤٠)

فالفتاة وأخوها لم يستطيعا الصمود أمام قسوة الحياة لعدم وجود السند لعيش حياة كريمة.

كل هذه الأوضاع المؤلمة التي انتهت إليها شخصيات الأقاصيص المذكورة ناتجة عن واقع قاس وصعب، كأنه قدر محتم عليهما مثل مأساة «الملك أوديب» لسوفوكل.

وهكذا هي النهاية تتوفر على «الذروة المأسوية التي تبلغ الحدة في الجزء النهائي من الحكاية. ويتحدد فيها بحق مصير بعض الشخصيات ومصير الحكاية نفسها مجتمعين» (٢٥).

لكل نهاية بداية وبين هذين الطرفين توجد الحكاية.

فما هي الطريقة التي قدم بها الرياحي قصصه؟

٣)- في السرد

تقتضي كل مادة حكائية وسيطا هو الراوي الذي «يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها» (٢٦).

عبر الرؤية يمكن تحديد طبيعة الراوي الذي يختفي وراءها، ولهذا أثارت الرؤية اهتمام الكثير من النقاد الذين سعوا إلى رصد سماتها وتصنيفها

معتمدا على صياغة معينة تسمى «الرؤية» (٢٧) يقدم عبرها تلك المادة وتعرف الرؤية بأنها «الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها لنا». (٢٨)

فعبر الرؤية يمكن تحديد طبيعة الراوي الذي يختفي وراءها، ولهذا أثارت اهتمام الكثير من النقاد الذين سعوا إلى رصد سماتها وتصنيفها.

وقد يكون «توماشفسكي» وهو من الشكلانيين الروس أول من درس هذه المسألة، فقد لاحظ في مقاله «نظرية الأغراض» وجود نمطين رئيسيين للحكي: سرد موضوعي Objectif وسرد ذاتي Subjectif ويكون الراوي في نظام السرد الموضوعي عليما بكل شيء، حتى بما يدور بخلد الأبطال.

أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي (أو المستمع) نفسه(٢٩) كما لاحظ إمكانية امتزاج النمطين(٣٠).

ونظرا لكثرة النظرية المتشعبة التي تناولت إشكالية الرؤية سنقتصر على ما جاء به «تودوروف» (٣١) وقد اعتمد على تصنيف «بويون» (Pouillon) الثلاثي:

- الرؤية من الخلف (La vision « PAR DERRIERE »): يكون الراوي أكثر معرفة من الشخصيات، وهو لا يهتم بذكر المصادر التي أمدته بهذه المعرفة. انه يشاهد أمور الشخصيات عبر جدران المنازل ولا يخفى عنه ما يدور في خلدها ماضيا وحاضرا ويمكن اختزال هذا النمط في الرسمة التالية:

الراوي > الشخصية

- الرؤية المصاحبة(٣٢)(La vision « AVEC »): يكون الراوي في هذا النمط يعلم ما تعلمه الشخصية، فلا يسوق لنا تفسيرا للأحداث إلا بعد أن تكون الشخصية قد أحاطت به.

وغالبا ما يتم استعمال ضمير المتكلم في تقديم الحكاية ويمكن استخدام ضمير الغائب مع الاحتفاظ بمنظور الشخصية الواحدة. وهكذا يكون الراوي مساويا للشخصية.

الراوي = الشخصية

- الرؤية من الخارج (La vision « DU DEHORS »): أما هذا النمط الثالث، الراوي يعلم أقل مما تعلمه أية شخصية، وقد لا يحدثنا إلا بما يُرى ويُسمع. ولا قبل له باستبطان الشخصيات.

الراوي > الشخصية



وعلى ضوء المعطيات النقدية المتقدمة، قمنا بتتبع مدونة الرياحي نصا نصا بحثا عن أنماط الرؤية المعتمدة وهو ما يوضحه الجدول التالي:

جدول الرؤية السردية في اقاصيص كمال الرياحي

المجموعات	عدد الأقاصيص	رؤية من خلف	رؤية مصاحبة	رؤية من الخارج	رؤية مزدوجة
نوارس الذاكرة	١٨	٦	١	٠٠	١١
سرق وجهي	٧	٢	٣	٠٠	٢
المجموع	٢٥	٨	٤	٠٠	١٣

نستنتج من الجدول المتقدم أن ١٣ أقصوصة من أصل ٢٥ أي النصف تعتمد الرؤية المزدوجة وهي رؤية ناتجة عن امتزاج رؤيتين هما من الخلف والمصاحبة. ولعل أبلغ نموذج يجسّد هذه الرؤية أقصوصة «حبل الغسيل» (٣٢) فهي تبدأ بسرد حكاية «حليمة» وحكاية ابنها «خالد» بضمير الغائب المؤنث والمذكر «الهي» و«الهو»:

«ثبتت أزرار ميدعة طفلها الوسيم، ووضعت له القطعة النقدية في كفه الصغير..احتضنها الصغير مقبلا خدها وانطلق ملوحا بيديه متبخترا في رقصته يمنة ويسرة، يشد أحزمة محفظته الملونة إلى ظهره.. تابعته بعيونها الحالمة وابتساماتها المشرقة ودلقت إناء الماء وراءه».(نوارس الذاكرة- ص ٤٧)

فعبر هذا الضمير (هي/هو) يقدم لنا الراوي هذه القصة بـ «سرد موضوعي» من خلال «ضمير آخر يحكي سواءه»(٣٤) فالمؤلف لم يقتصر على هذا الضمير فقط، بل خيّر أن يصاحبه في السرد ضمير المتكلم (أنا) لتقدم عبره الشخصية نفسها بنفسها من خلال «المناجاة» (le Monologue interieur)، فهذا «السرد الذاتي» يعرب عن دواخل الشخصية متوغلا في أعماقها وذكرياتها.

«...لم يصدّقن الخبر عندما سمعنه يدق بابنا لطلب يدي..يدي أنا حليمة الفتاة الخجولة التي لم تضع أحمر على شفتيها ولا أبيض ولا أخضر على وجهها الصغير المستدير حليمة بنت الحاج مصباح!!» (نوارس الذاكرة-ص ٤٨)

«آه يا حبيبي لماذا تركتني! آه كم أنا ضعيفة دونك...كنت أوهم نفسي بالتحدي والقوة. أين صدرك الحنون أبكي عليه...وأدفن فيه رأسي الصغير حتى أحتمي مني!!» (نوارس الذاكرة- ص ٥٠)

وعبر هذه الرؤية المنشطرة إلى نوعين نلاحظ أن البنية السردية لهذه الأقصوصة جاءت في شكل تناوبي:

رؤية من خلف	رؤية مصاحبة	رؤية من خلف	رؤية مصاحبة	رؤية من خلف	رؤية مصاحبة	رؤية من خلف

ويستفاد من الجدول السابق أن المؤلف لم يتخل عن سمة القصص التقليدي:

بصياغته ٨ أقاصيص من ٢٥ التي يكون فيها الراوي عليما بكل شيء «فهو المنشط للسرد، وهو الدافع له، والدال عليه، وهو المجسد لمكوناته إذ يمثل الشخصية، وهي تنهض بالفعل، بالتأثير أو بالتأثر، بالعطاء أو بالتعاطي...» (٣٥)

وقد جرّب المؤلف أيضا في ٤ أقاصيص من ٢٥ الرؤية المصاحبة وهي أسلوب القصّ الحديث باعتماده «المتكلم المفرد» في السرد حيث الراوي هو الشخصية الحكائية، علاقته بالحكاية متينة إلى حد أن المتلقي يتوهم أن المؤلف هو نفسه الشخصية مدار القصة.



فكأن القصة هي سيرته الذاتية مثلما هو الشأن في أقصوصة «قبل القص.. قصتي» (٣٦) وأقصوصة «سرق وجهي» (٣٧)

فرغم اعتقاد المتلقي أن الراوي المشارك هنا هو المؤلف نفسه، يرى عبد الرحمن منيف أن الأقصوصة كجنس أدبي لا تكون متنا ملائما لقراءة السيرة الذاتية للمؤلف، لأن طبيعتها ومضات، لحظات في مسار شديد التعدد والتباين، الأمر الذي يجعل القبض على المؤلف من خلالها بالغ الصعوبة. (٣٨)

ومن خلال ما تقدم، نلاحظ أن المؤلف يحبذ المزج بين القصّ الكلاسيكي والقصّ الحديث باعتماده الرؤية المزدوجة ونراه أيضا لا يستعمل القصّ المحايد المعتمد على الرؤية من الخارج. فلماذا العزوف عن هذا الأسلوب (نمط الرؤية من الخارج)؟ وهو اتجاه حديث في القصّ، يكون فيه السارد محايدا في نقله لأحداث القصة، واصفا شخصياتها بوصف خارجي، وكل هذا في غياب التفسير/التوضيح، لعل عدم الخوض في هذه الرؤية لا يحبذه المؤلف، لأنه من الكتاب الذين يفضلون الراوي العليم، لأنه يرى في هذا النمط أكثر جذبا لاهتمام القارىء وتأثيرا فيه من الراوي المحايد.

وهذا النمط أيضا يحث القارىء على تصديق ما يقص بصفته قولا صادقا وصريحا. وباعتبار المؤلف صاحب قضايا معينة. لا يمكنه أن يعتمد الراوي المحايد بتحميله جملة من المواقف والقناعات والمضامين الإيديولوجية لأن هذا يتنافى مع مفهوم الراوي المحايد.

إن عملية القص لا تخلو من المظهر الوصفي حسب «جرار جنات». فما هي وظائف الوصف في أقاصيص كمال الرياحي؟

٤)- في الوصف

إن كل الأجناس الأدبية كالقصة والرواية والشعر...لم تستغن عن الوصف. فالأدب العربي منذ القديم

عـرف الـوصـف، وشـعـراء الجاهلية مارسوا الوصف في نظمهم لقصائدهم سواء وصف الحبيبة أو وصف الأطلال أو وصف المعارك الخ...

فالوصف في المعجم العربي هو التجسيد والابراز والإظهار وفي التراث النقدي العربي يقول قدامة بن جعفر في الوصف: «إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات». (٣٩)

إن الوصف ملازم لكل الأجناس السردية «فليس ثمة عمل سردي خال تماما من البعد الوصفي» (٤٠) فالوصف أداة أساسية في القصة. إذ السرد ينقل الأحداث أما الوصف فموكول إليه تقديم الأشياء والشخصيات (٤١).

وللوصف أهمية خاصة في تأثيره على المتقبل باعتباره أداة إيهام بالواقعية. وفي هذا يقول «هامون»: «لا يمكن أن تستغني القصة عن الوصف لأنها تستمد منه قدرتها على التخييل وكذلك قدرتها على الإيهام بالواقعية». (٤٢) فالوصف مكون أساسي من مكونات القص عند الرياحي. إذ الوصف يرجئ الأحداث ليقدم ملامح الشخصيات:

«تقدم منه زنجي عملاق أصلع الرأس عاري الصدر يحمل في يديه أوراقا..» (نوارس الذاكرة، ص ٢٤)

«هذا هو عبد الرحمان التيس رجل في الأربعين طويل القامة ضعيف البنية...» (نوارس الذاكرة، ص٣٣)
«هي فتاة في العشرين مستديرة الوجه دعجاء العينين، سوداء الشعر والحاجبين، يبدو عليها الكثير من البراءة».(نوارس الذاكرة، ص٣٣)

«...حبيبها العائد بعينيه الواسعتين وحاجبيه العريضين». (نوارس الذاكرة، ص ٥١)

«دقّق النظر فلاحت له امرأة مشحونة لحوما وزيوتا، تصرخ في وجه شيخ أصلع تنساب لحيته طويلة في غير نظام...» (نوارس الذاكرة، ص ١٠٧)

تتناول هذه المقاطع الوصفية كلها رسم الشخصية فيزيقيا (ماديا) سواء ملامح الوجه أو حجم الجسم. وهذا الرسم باللغة وبالكلمات يمكّن القارىء من أن يتابع المشهد/المشاهد وكأنها صورة بصرية. فلذلك الوصف هو أداة التمثيل الرئيسية الذي لا يمكن أن يؤديه السرد. وهكذا يكون هذا النوع من الوصف مكمّلا للسرد غير مُوقف له.

لا يقتصر الرياحي في وصفه الشخصيات على مظهرها الخارجي بل ينقل عبر الوصف هيئاتها وأحوالها أيضاً

والرياحي في وصفه الشخصيات لا يقتصر على مظهرها الخارجي (Portrait) فقط بل ينقل عبر الوصف هيئاتها وأحوالها أيضا:

«أغلقت العجوز الباب بعصبية وهي تصب وابلا من الشتائم والسب على فتاة بائسة، ترتدي بقايا فستان وتنتعل الجروح ورصيف الطريق، تشد إليها طفلا صغيرا حافي القدمين، شاحب الوجه، هزيل الجسم تظهر ركبتاه رقيقتان كتلك المسامير التي تدق معدته جوعا وألما (...) كانت علامات الجوع بادية على الطفل الذي غارت عيناه في جمجمته واصفر وجهه...» (نوارس الذاكرة، ص ٣٨)

طفل حافي القدمين، هزيل الجسم، شاحب الوجه... وفتاة تلبس بقايا فستان. هي عناصر وصف موضوعي تنقل لنا حالة البؤس والتعاسة التي عليها الشخصيات. فبهذا الوصف نلمس ظروف هذه الشخصيات عبر رسم ملامحها المتصلة بالجسم والهندام وسمات الوجه. وعبر هذا يمكن للقارىء أن يتعاطف مع هذه الشخصيات. ففي هذا السياق نختلف مع ما ذهب إليه «آدم» الذي يرى أن الوصف يبطىء دوما مجرى الأحداث أو الحكاية ويخلق نتوءا في مستوى النص (٤٣)، فخاصية الوصف الذي تطرقنا إليه في السابق ليس خلقا لنتوء في النص بل هو في تماه مع نسق وسياق السرد، متمم لنقل الأعمال بنقل الأحوال.

فوظيفة كل هذا الوصف هو رسم ملامح الشخصيات، معرفا بها ومبرزا خصائص مظهرها الخارجي للقارىء.

ونجد في أقاصيص المدونة صنفا آخر من الوصف يتعلق بالأماكن وهو معطى مساعد على فهم الشخصية من الداخل وكشف باطنها.

«توقف متأملا..لم يكن المكان زاوية كما أعتقد بل هو كهف زائغ في الجبل، تجويف عميق، قد تكون صنعته مياه السيلان...لا يبدو آهلا إلا بالخرافات والثعابين والغيلان...يطلق عليه اسم الغرّافة. هذه الأكف من الحنّاء على جوانب الكهف وهذه الشموع المنطفئة ورؤوس الأسماك العظيمة والطيور السوداء الميتة..أشباح تذكرك بأساطير الغجر وخرافات العجائز تسلل داخل الكهف الغائر في عمق الرعب. وقد بدأه التوتر أو هو الخوف المتستر بجلالة الأمر. كان الكهف عميقا صامتا باردا باهتا يشلّ الحركة، جلس في الركن يسند رأسه إلى كف يده المغروسة في ركبته. بردت أطرافه وهزّه النعاس فأسلم نفسه للحلم».(نوارس الذاكرة، ص ١٠٦)



هذا المكان هو كهف في أعلى الجبل فيه شيخ يقال أنه «ولي صالح» ورجل مبارك. فتكبدت الشخصية (سالم) مشاق ومخاطر الطريق في صعودها إلى هذا الكهف أملا في شفاء عقمها على يد هذا الشيخ العرّاف وسالم هو أستاذ، يقيم دائما خطبا لطلابه حول الشعوذة والدجل وعلاقتها بالتخلف والجهل والأمية...

ولكن هذا الوصف الذي أسلفنا ذكره يقوم بوظيفة استبطان الشخصية وتجلّي نفسيتها، إذ أن سالم رغم تعلّمه وادعائه رفض الشعوذة والدجل، بقي

تفكيره بدائيا كبدائية الكهف، ونفسيته الخاوية ممتلئة منذ القدم بالخرافات والأساطير، وانهيار معنوياته لتصبح غبارا صاعدا بلهاث إلى أعلى الجبل على أمل التبرك بالشعوذة والدجل.

هذا الضرب من وصف المكان مشحون بإشارات رمزية تحيل على أغوار نفسية الشخصية من جهة وعلى عوالم الفكر والثقافة المحيلة على باطن الشخصية من جهة أخرى.

إن وصف المكان كما تجلّى في المقطع السابق ممتلىء بإيحاءات وأبعاد أساسها التفاعل بين الشخصية والمكان بكل تعقدهما إلى حد تلاشي الحدود الفاصلة بين الشخصية (أي باطنها) والعناصر المكونة للمكان حيث تصبح الشخصية هي المكان، والمكان هو الشخصية.

فهذا الصنف من الوصف لا ينقل الحيّز ويؤطر فضاء الحكي فقط بل هو يكشف دواخل الشخصية ويساعد على استبطان هواجسها وبسط شواغلها المضمرة.

هكذا كان الوصف رسما بالكلمات لموصوفات وكأنها صورا بصرية. فكيف كانت علاقة الكتابة الأدبية بالصورة عامة والكتابة البصرية على وجه الخصوص؟

٥)- التقنيات السينمائية في الأقاصيص

أصبحت الصورة تحتل حيّزا كبيرا في حياة الإنسان فهي تحيطه وتحاصره في كل مكان سواء في المنزل أو في الشارع أو في العمل. إن الحياة المعاصرة تشهد مرحلة صعود وتنام غير مسبوقين لحضور الصورة في حياتنا بحيث أصبحت ذات تأثير ملموس في مجمل ممارسات حياتنا.

فالتفكير من دون صور مستحيل حسب أرسطو. عصرنا هو «عصر الصورة» ونظرا لطبيعتها الرمزية فهي اختزالية. فما تقوله الأقصوصة أو الرواية (السرد عامة) في صفحات يمكن للصورة السينمائية أن تقوله في صورة واحدة. والسينما كما يذكر

تراوح الوصف البصري بين نقل صورة المكان والأشياء وملامح الشخصية، وهذه الموصوفات صوّرت بجزئياتها الدقيقة عبر عين الراوي

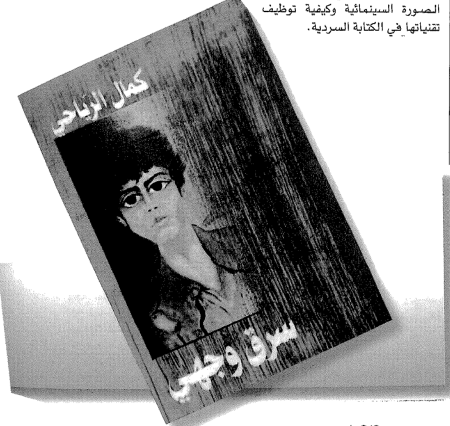
محمد اشويكة :«(تتقاطع) مع مجموعة من الحقول المعرفية التي يغلب عليها طابع السرد كالرواية والمسرح والقصص الشفهية الشعبية...التي تعتمد على خصائص الحكي كالزمان والمكان والحدث والعقدة والشخصيات... إن الفيلم السينمائي نوع من الحكي يقدم نفسه عبر تسلسل من الصور. يكون المتفرج أمام واقعة معينة في زمان ومكان محددين وأمام أشخاص يخلقون الحدث ويساهمون في تطويره وتعقيده وحله...عبر لغة سمعية بصرية خاصة»(٤٤). سنحاول في قراءتنا لأقاصيص الرياحي رصد تجليات الصورة السينمائية وكيفية توظيف تقنياتها في الكتابة السردية.

أ- «الكاميرا» الثابتة / غير المتحرّكة

استعمل كمال الرياحي نزعة «الكاميرا القلم» (Camera-stylo) لنقل بعض المشاهد بلغة سينمائية من خلال تركيزه على تقنيات «عدسية» لالتقاط مواضيع الوصف.

فقد تراوح الوصف البصري بين نقل صورة المكان والأشياء وملامح الشخصية. وهذه الموصوفات صورت بجزئياتها الدقيقة عبر عين الراوي الذي بدوره نقلها للقارئ مضخما إياها تضخيما متعمدا، ومن هذه الموضوعات الموصوفة:

«توقفت سيارة التاكسي في سفح الجبل الذي تتكئ عليه بيوت القرية بأبوابها الضيقة وحجارة «الترش» الصفراء. نزل الرجل بلحفته المذهبة ووقف ينتظر ذيل معطفه ثبت شاشيته الحمراء حتى تطل من تحت اللحفة الكبيرة أمسك بالعصا البنّية المنقوشة. ودفعها أمامه وألحق بها قدميه، في خطى ثابتة متزنة.. توقف الرجل، ورفع كف يده اليسرى إلى جبينه يحجب بها الشمس التي تقرفصت فوق الجبل ورمت بحبالها النارية على القرية النائمة»(نوارس الذاكرة، ص ٩٠)



هـذا الـوصـف لا يـخـفـي اسـتـنـارتـه بتقنيات عدسة «الكاميرا» التي تستعمل في هذا المشهد تقنية «اللقطة العامة» (Plan Général) (٤٥) التي تقدم مجموعة صـور مسترسلة تصورها الكاميرا مرة واحدة في ديكور واحد. صورة سفح الجبل والقرية + صورة الرجل الذي نزل من سيارة التاكسي ونوعية ملابسه وألوانها + صورة الشمس فوق الجبل. فعبر «الكاميرا القلم» اختزل الرياحي عدة صور في صورة واحدة وهذا الاختزال توفره عدسة الكاميرا وتقنياتها المختلفة. ومن هذه التقنيات اللقطة السينمائية التي تركز على التكثيف والإيحاء والرمز:

«بـدأت الـشـمـس تـهـدد بـالـشـروق وتتوعد بالظهور وبان الرجل أكثر بكوفية شامية منقطة وسروال مشدود حول كعبتيه ولحية ثائرة يبدو عليها الكثير من العناد..» (نوارس الذاكرة، ص ٥٢)

هـذا المشهد الوصفي يعتمد تقنية سينمائية وهي «اللقطة الكبرى» (Gros Plan) التي فيها عدسة الكاميرا تلتقط شيئا واحد بشكل مكبر لاغية المساحة والبعد (٤٦).

اختزل الرياحي عدة صور في صورة واحدة، وهذا الاختزال توفره عدسة الكاميرا وتقنياتها المختلفة

فهذه الكتابة السينمائية تقرب لعين القارئ/المشاهد أو المتفرج تفاصيل وجزئيات مهمة من الموضوع الموصوف، وهو هنا لباس ذلك الرجل صاحب اللحية الثائرة فنوعية لباسه تُعرّف بانتمائه الاجتماعي.

وهناك أيضا اللقطة/الصورة التي تقدم موصوفات من أشياء ووجوه شخصيات بصفة مقربة جدا حيث تظهر فيها جزئيات دقيقة مكبرة.

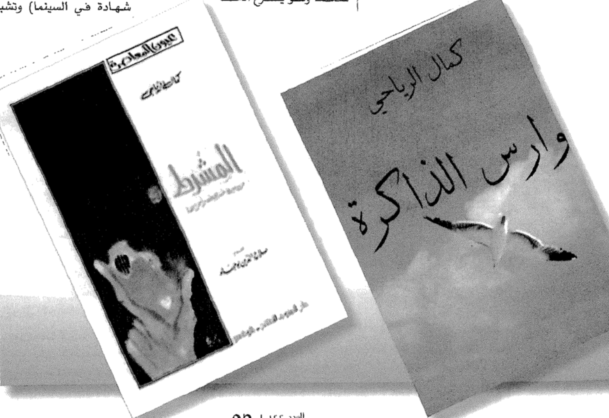
«تساقطت المطر ثقيلة موجوعة على جسد الرجل الضخم، تقارب حاجباه وبانت تجاعيد جبينه المارد سخطا وهو يسرع الخطا نحو «الفيرما»...» (نوارس الذاكرة ، ص٤١)

هذه الأجزاء الدقيقة جدا التقطتها عين الراوي لتقدمها للقارئ مضخمة تضخيما متعمدا. وذلك بغرض إثارة الانتباه إلى بعض التفاصيل مثل سخط وضجر الرجل الضخم من حياته الحاضرة وذلك من خلال تجاعيد جبينه، وهذا التفصيل من الصورة يوحي بنفسية هذا الرجل.إن هذه الطريقة في الوصف هي وصف بصري يسمى في السينما «اللقطة الكبيرة جدا» (Très gros plan) (٤٧) أو اللقطة التفصيلية، كتسليط العدسة/ العين على تلك السلسلة الحاملة لصليب صغير ذهبي.

«لما رفع رأسه داهمته ملامح شقراء لا تحمل من شرقه شيئا.. تداعب صليبا ذهبيا صغيرا يرقص في سلسلة دقيقة طوقت رقبتها المرمرية».(سرق وجهي-ص ٥١)

فهذا التفصيل هو تعلّة لإظهار جمال رقبة تلك الفتاة الأجنبية الشقراء وليكشف لنا الراوي عن رقبتها المرمرية. وان دلت هذه اللقطة التفصيلية على شيء فهي تدل على الثقافة السينمائية للكاتب (الرياحي، وهو متحصل على شهادة في السينما) وتشبعه





خاصة بأفلام «ألفرد هيتشكوك» الذي يجزئ الجسد ويقسمه إلى أعضاء وكل عضو يأخذ حيزا مهما في البناء الدرامي مثل فيلم «سايكوز» لنفس المخرج. فقد تعلم الكاتب من السينمائيين الكبار أمثال «لوي بنيال» و«ميشال أنجلو أنطونيوني» و«هيتشكوك» كيف أن «الجسد يمكن أن يعرّي ويكشف عن حميميّته عندما يحجب بواسطة الاستعارة مثلا أو بطرق أسلوبية أخرى» (٤٨).

ب- «الكاميرا» المتحركة/المتجوّلة

إن حركة عين الراوي الواصفة هنا مثل «عين الكاميرا» (Oeil de caméra) وهي تتنقل في أرجاء المكان ناقلة صور مكوناته.

«تمشى أمام الملعب يجس بقدميه عشب الممر الندي. خير بعد دقائق من المشي أن يجلس لنافورة مهجورة، تأمل في الحشائش الخضراء والأوراق المهملة وقوارير «البيرة» وعلب «الجعة» المداسة التي علقت بحوضها.. تابع بعينيه منظف الشوارع وهو يستند الى عربته محملقا في سيدة تقف في توتر بمحطة الميترو مداعبة شعرها المسحور بالألوان... لاحت له نخلة طويلة ابتدأها الموت...» (سرق وجهي- ص ٤٧)

وقد لاحظنا في هذا المقطع انصهار عين الراوي وعين الشخصيات وعين الكاميرا في عين واحدة هي الأخيرة مصورة الأشياء والشخصيات التي اعترضت حقل بصرها المتحرك.

فتجوال عين الكاميرا يسمى في اللغة السينمائية «ترافلينغ» (Travelling) وهي حركة تتنقل فيها الكاميرا داخل ديكور يكون مسرحا للقطة أو المشهد (٤٩).

حركة العين الواصفة هنا تشبه حركة عدسة الكاميرا المثبتة على قاعدتها وهي تتنقل ببطء تصور حوض النافورة والأشياء الموجودة فيه كالقوارير والعلب والأوراق والحشائش.

فقبل هذا كانت الكاميرا سائرة بتتبعها تنقل الشخصية أمام الملعب وهي تجس بقدميها (الشخصية) عشب الممر وتسمى هذه التقنية السينمائية «ترافلينغ المرافقة» Travelling (d'accompagnement)(٥٠) ثم بعد مسح عين الكاميرا لحوض النافورة تنقل (عين الكاميرا) بشكل جانبي منظف الشوارع متتبعة نظره الذي حوّل بدوره عين الكاميرا إلى تلك السيدة المتوترة بمحطة الميترو لتستقر هذه «العدسة» على النخلة الطويلة. فكل هذا التحريك للكاميرا يسمى بالرؤية الشاملة (Panoramique) (٥١) بينما مثلت تقنية «الزوم» Zoom علامة دالة على موقف بعينه من خلال تركيز عين الكاميرا على شيء معين

«يجد التاكسي تنتظره يضرب بعصاه الأرض فتتكسر الى نصفين يلقي بها... يركب السيارة. ويمضي. فتبقى العصا المكسورة ملقاة على الأرض والخلق من حولها مشدوهين تارة ينظرون فيها وتارة يرفعون رؤوسهم نحو بيت الطاهر الموصد بابه وبهم أسئلة محمومة».(نوارس الذاكرة- ص ٩٥)

يسمى الزوم أيضا «الترافلينغ البصري»(Travelling optique) (٥٢) حيث الكاميرا تقرب العصا المكسورة شيئا فشيئا حتى تتضح وفيها الكاميرا لا تتحرك من مكانها لتصوير الموضوع مكبرا أمام الناظر بل من خلال حلقة عدسة التصوير Objectif التي تسوى بطريقة تقرب الموضوع المصور البعيد تدريجيا وتكبره ويصاحب هذا الزوم على العصا المكسورة الملقاة على الأرض تصويرا بشكل جانبي، تصور فيه عين الكاميرا باباً موصداً لبيت. وهذا هو

من خلال المونتاج يمكن أن نتعرف على التوجهات الأيديولوجية للمؤلف ورؤيته للوجود، عن طريق إيصال اللقطات إلى القارئ عبر تضمين وجهة نظر معينة

«الترافلينغ الجانبي» (Travelling latéral): يصف ديكورا معينا أو حركة بشكل جانبي عموديا أو أفقيا أو دائريا. (٥٣)

ج- «المونتاج» Le Montage

يتمتع «المونتاج» بأهمية كبيرة في العمل السينمائي، فهو «العنصر المميز للغة السينمائية وتتمثل أهميته في طاقاته التعبيرية المتنوعة عبر تاريخ الفن السابع مقارنة بوسائل التعبير الأخرى» (٥٤). والمونتاج عملية ترمي إلى جعل اللقطات في موضع يحدده المخرج وذلك عن طريق عملية ترتيب مشهد بجانب آخر حسب نظام وديمومة معينين للقطات (٥٥).

فمن خلال المونتاج يمكن أن نتعرف على التوجهات الإيديولوجية للمؤلف ورؤيته للوجود(٥٦). وذلك عن طريق إيصال اللقطات الى القارئ/المتفرج عبر تضمين وجهة نظر معينة، أو إحساس ما داخل الخطاب القصصي. وهذا نجده في أقصوصة «الذبيحة والركن»: (٥٧)

«صفعها بشدة في ركن المحل القذر، أسندت رأسها الى الزاوية الحادة وسترت عريها بالورق الرمادي الخشن. مسك السكين الكبيرة، تأمل ساقيها السمراء، تابع تلك النبال التي تنهض من تحت الجلد، شعر قاس كالإثم، تأمل المفصل جيدا، ثم هوى بها على فخذ البقرة الذي كان أمامه على «القرضة» سحبت هادية ساقيها وتكورت أكثر في زاوية المجزرة ثم سألته:

- لماذا تفعل هذا كل مرة؟!» (نوارس الذاكرة- ص٧٢)

فطريقة المونتاج المستعملة في هذه اللقطات ترمي الى سرد حركة معينة بواسطة ربط مشاهد متنوعة تهدف في كليتها الى إعطاء مجموع له معنى ما. اللقطة الأولى تُصفع فيها «هادية» ثم يمسك صافعها سكيناً كبيرة ويتأمل مفصل ساقيها ليهوي بالسكين في اللقطة الثانية على فخذ البقرة الموجود على «القرضة».أما اللقطة الثالثة تسحب «هادية» ساقيها متكورة في

زاويـة المجزرة ثم تفتح حواراً مع هذا الرجل، فمن خلال اللقطة الأولى يقوم المؤلف بحيلة فنية توهم القارىء/المتفرج أن هـذا الرجل بتأمله ساقي «هادية» وهو يهوي بالسكين سيقطعهما. وعبر تمرير المؤلف للقطة الثانية والثالثة تكتمل الخدعة السينمائية (Trucage) على قطع فخذ البقرة.

وهـذا النـوع من المونتاج يقوم على المقاربة الرمزية لعدة لقطات مسخرة الخدع البصرية مشيرة عبر مقارنتها (اللقطات) إلى دلالتها الجامعة. وتسمى طريقة المونتاج هذه: «المونتاج المتوازي» (Montage parallèle) (٥٨).

إن المونتاج ليس بعمل بسيط يرتكز على التقطيع والإلصاق، بل عملية تقنية وفنية تخضع لعدة ضوابط من خلالها يمكن لعملية المونتاج أن تقدم الفيلم بشكل مشوه غير فني أو أن تجعل منه تحفة بصرية. (٥٩)

فالسرد في السينما، هو التصوير ولغة السينما، هو الصورة والحركة. ويـجسد كـل هـذا المشهد اللاحق الـذي جعلت منه عملية المونتاج تحفة بصرية.

«نزل الرجل وتاه وراء غيمة سيجارة «سـردوك» التي نفث دخانها في عمق الرؤية...»

(نوارس الذاكرة، ص ٥٤)

هـذا المشهد هـو إدمـاج لقطتين مع بعضهما البعض وتسمى هذه الطريقة بالمونتاج Fondu enchaîné أي أن كل صورة تأخذ مكان السابقة وتنبعث منها. (٦٠)

خاتمة

لقد تبين أن الأقصوصة فن ليس بالبسيط بل هو ذو قدرة فائقة على التعبير عن التجربة الإنسانية بأفراحها وأتراحها. وقال فيها جورج لوكاش: «إن الأقصوصة ليست جنسا أدبيا صغيرا، بل هـي فـن يـنـزع إلـى أن يكون أكثر الأشكال السردية رقيا فنيا».

وقـد مكنت هـذه الـدراسـة لمدونة الرياحي القصصية من الوقوف على الخصائص الفنية التالية:

- البـنـاء القـصصـي الـدائـري الـذي يستعمل السرد فيه تقنيات الاستباق والاسـتـرجـاع والـتـدرج المنطقـي لـلأحداث. أما بناء التضمين فهو يـعـتـمـد ســردا متشعبـا لقصص متداخلة يرمي من خلالها المؤلف إلى تمرير خطاب ما.
- والنهايات كانت ذات أثر مفاجئ غير متوقع أو مأساوي بتأثير فائق.
- وكان الرياحي في السرد أميل إلى اعـتـمـاد صـيـغـة الـرؤيـة المـزدوجـة (الـراوي العليم+الراوي المشارك) لما تحتوي عليه من سرد موضوعي وسرد ذاتي حرصا منه على إضاءة الأحداث من زوايا مختلفة.
- ولا يـقـتـصـر هـذا الـحـرص على السرد فحسب بل يشمل الوصف كذلك. وهذا الوصف في أقاصيص الرياحي يقدم الشخصيات تقديما ماديا ونفسيا. وقد ينهض بوظيفة سردية لاستكمال معاني النص.
- ولاحظنـا فـي الأقـاصيص توظيف الـفـنيات السينمائية مـن مـونـتاج وتقنيات عدسية للكاميرا.

وختاما لا تدّعي هـذه الـقـراءة أنها قامت بمسح شامل للخصائص الفنية فـي أقاصيص كمال الرياحي بل هي مقاربة ممكنة وقفت على البعض من هـذه الخصائص.

*كاتب من تونس

الهوامش

(x)- كمال الرياحي

- نوارس الذاكرة (مجموعة قصص)تونس ١٩٩٩

- سرق وجهي(قصص وشعر) تونس ٢٠٠١

(xx)- المشرط (رواية)- عيون المعاصرة- دار الجنوب للنشر- تونس ٢٠٠٦

(١)- بوراوي عجيبة- مساءلات نقدية- الجزء الثاني- منشورات سعيدان- تونس ٢٠٠١-ص ٥٢٧

(٢)- عبد الرزاق الهمامي- الحكاية والتأويل- د ت- ص ٣٣٧

(٣)- انظر: - شلوفيكي:» بناء القصة القصيرة والرواية» ضمن كتب «نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس» ترجمة ابراهيم الخطيب — مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين ط ١ — ١٩٨٢

T.TODOROV": les catégories du récit littéraire in communication 8,P 146

T.TODOROV": Poétique de la prose, choix suivi de nouvelles recherches sur le récit", seuil,Paris 1978, P.P 37.40

(٤)- أقصوصة «سرق وجهي» من مجموعة «سرق وجهي» ص-ص ٣١-٣٧

(٥)- T.TODOROv": les catégories du récit littéraire in communications 8, page 146

(٦)- أقصوصة «المفاجأة» من مجموعة«نوارس الذاكرة» ص-ص ٤١- ٤٦

(٧)- الصادق قسومة طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس ٢٠٠٠- ص٨٩

(٨)- صبري حافظ «الخصائص البنائية للأقصوصة» مجلة فصول مج٢ع٤،

(٩) - ايخنباوم:» حول نظرية النثر» ضمن كتاب «الشكلانيين الروس» ص ١٢٠

(١٠)- المرجع نفسه: ص-ص ١١٢-١١٣

(١١)- احمد السماوي،في نظرية الأقصوصة،تونس ٢٠٠٣،ص ١٥٢

(١٢) - ايخنباوم:» حول نظرية النثر» ضمن كتاب «الشكلانيين الروس»-ص ١١٧

(١٣) - المرجع نفسه -ص ١١٦

(١٤)- عن أحمد السماوي،في نظرية الأقصوصة - ص ٤٢

(١٥)- أقصوصة «العرش والنعش» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص-ص ٢٦-٣٠

(١٦)- أقصوصة «المفاجأة» من مجوعة «نوارس الذاكرة» ص-ص ٤١-٤٦

(١٧)- أقصوصة «الرسالة» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص-ص- ٦٤-٦٨

(١٨)- أقصوصة «البطل» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص-ص ١١١-١١٦

(١٩)- محمود طرشونة-فنيات القصة القصيرة- مجلة قصص عدد ١٣٥ جانفي-مارس ٢٠٠٦- ص ٦٥

(٢٠)- أقصوصة «قبل القص...قصتي» من مجموعة «توارس الذاكرة» ص-ص١٩-٢١

(٢١)- أقصوصة «القميص والمقصلة» من مجموعة «توارس الذاكرة» ص-ص ٢٢-٢٥

(٢٢)- أقصوصة «شرفاء لكن...» من مجموعة « نوارس الذاكرة» ص-ص ٣٨-٤٠

(٢٣)- أقصوصة «قصة يوسف» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص-ص ٥٧-٦٣

(٢٤)- عمر حلي، البوح والكتابة، دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، ط١-١٩٩٨، ص٢١٩

(٢٥)- أحمد السماوي،في نظرية الأقصوصة - ص ١٣٧

(٢٦)- سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ١٩٨٤، ص ١٥٨

(٢٧)- هناك اختلاف وعدم وحدة في تسمية المصطلح فـ:

- حسين الواد يستعمل «وجهة نظر» في كتابه «البنية القصصية في رسالة الغفران»، دار الجنوب للنشر، ط٢ تونس ١٩٩٦- ص ٦٦
- -عبد الوهاب الرقيق يستعمل «الموقع» في كتابه «في السرد» دار محمد علي للنشر- تونس ١٩٩٨- ص ١٠٢
- -عبد الفتاح إبراهيم يستعمل «منظور» في كتابه «البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية «الوعول» « الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٨٦، ص ١٢٩

(٢٨)- حسين الواد، «البنية القصصية في رسالة الغفران»، ص ٦٦

(٢٩)- توماشفسكي، «نظرية الأغراض» ضمن كتاب «نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس «ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط١- ١٩٨٢، ص ١٨٩

(٣٠)- المرجع نفسه، ص ١٩٠

(٣١)- T.TODOROV" Les catégories du récit", in communication 8, seuil, Paris 1981 P 147 et P 148

ولمزيد التوسع في هذه القضية الشائكة يمكن الرجوع الى كتاب الصادق قسومة «طرائق تحليل القصة» دار الجنوب للنشر، تونس ٢٠٠٠

(٣٢)- وقد اختار عبد الملك مرتاض عبارة «الرؤية المتصاحبة» ترجمة لمصطلح تودوروف (la vision ، AVEC) » هذا ما جاء في كتابه «في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد »، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت- سلسلة عالم المعرفة عدد ٢٤٠ ديسمبر ١٩٩٨ ص ١٨٥

(٣٣)- أقصوصة «حبل الغسيل» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص-ص ٤٧-٥١

(٣٤)- عبد الملك مرتاض، «في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد »، ص ١٨٥

(٣٥)- المرجع نفسه، ص ١٨٠

(٣٦)- أقصوصة قبل القص..قصتي» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص-ص١٩-٢١

(٣٧)- أقصوصة «شرق وجهي» من مجموعة «سرق وجهي» ص-ص ١٥-٢٧

(٣٨)- عبد الرحمن منيف، لوعة الغياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي، ط٢، سنة ٢٠٠٠،ص ١٧٢

(٣٩)- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط٣، القاهرة١٩٧٩ ص- ١١٨-١١٩

(٤٠)- Gérard Genette, figures II, seuil, Paris 1969, P 57

(٤١)- المرجع نفسه، ص ٥٦

(٤٢)- عن الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس ٢٠٠٠، ص ١٦٨

(٤٣)- عن محمد نجيب العمامي، في الوصف، دار محمد علي للنشر، تونس ٢٠٠٥-ص ٥٩

(٤٤)- محمد أشويكة، الصورة السينمائية: التقنية والقراءة- سعد الورزازي للنشر- المغرب ٢٠٠٥-ص-ص ٩٦-٩٧

(٤٥)- المرجع نفسه -ص ٤٢

(٤٦)- المرجع نفسه — ص ٤٤

(٤٧)- المرجع نفسه،ص٤٤

(٤٨)- الهادي خليل، العرب والحداثة السينمائية، دار الجنوب للنشرة ، تونس ١٩٩٦-ص٨٥

(٤٩)- محمد اشويكة- الصورة السينمائية ص ٥٠

(٥٠)-المرجع نفسه - ص ٥١

(٥١)- المرجع نفسه - ص ٥٥

(٥٢)- المرجع نفسه - ص ٥٣

(٥٣)- المرجع نفسه - ص ٥١

(٥٤)- Roger Boussinot, l'encyclopédie du cinéma les savoirs, Bordas, Paris 1995, P 1454

(٥٥)- المرجع نفسه — ص١٤٥٤

(٥٦)- كمال الرياحي، خصائص الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (كتاب مخطوط)

(٥٧)- أقصوصة «الذبيحة والركن» من مجموعة «سرق وجهي» ص-ص ٧٢-٧٧

(٥٨)- محمد اشويكة- الصورة السينمائية ص ٧٣

(٥٩)- المرجع نفسه - ص ٧٣

(٦٠)-المرجع نفسه - ص-ص ٧٠-٧١



«300» للمخرج زاك سنايدر

يحيى الفيسي*

مضامين سياسية عنصرية... وتقنيات مذهلة تعلي من «فن القتل»

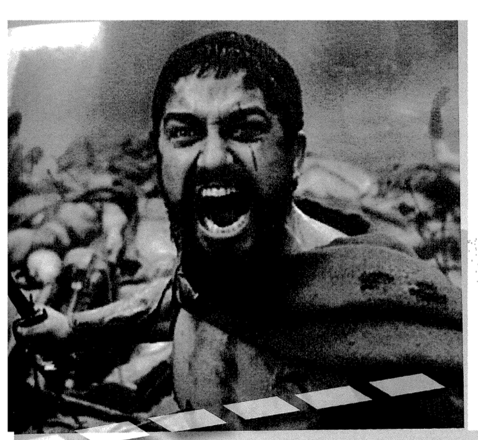
لم يعد ممكنا أن تنطلي على مشاهدي الأفلام براءة صانعيها ورغبتهم في تقديم كل جديد وممتع، وعدم دس السم في الدسم، فها هي السينما الهوليوودية تتابع دورها في دعم السياسيين في قراراتهم المنوي اتخاذها ضد بلد ما أو حضارة ما، موظفة كل إمكانياتها التقنية المذهلة لتشويه (الآخر) الذي لا يرغب أن يخضع لأميركا أو حتى لا يتفق مع سياساتها، وفيلم «٣٠٠» للمخرج زاك سنايدر آخر مثال على ذلك إذ ينفخ في نار الحرب ضد «إيران» التي تبدو ذات تراث «همجي» ضد الغرب «المتحضر» ولو كان ذلك قبل ألفي عام أو يزيد...!





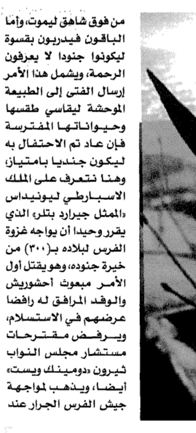


BASED ON
FRANK MILLER'S
GRAPHIC NOVEL



حكاية تاريخية وتقنيات متطورة

اختار المخرج سنايدر أن ينطلق من سلسلة كتب الرسوم الكارتونية للفتيان للكاتب فرانك ميللر ليعيد انتاجها سينمائيا، وهناك تجربة سابقة لمخرج آخر هو روبرت رودريغز في فيلم «مدينة الخطيئة» Sin City عام ٢٠٠٥، وكان بالأبيض والأسود مع توظيف التقنيات الكمبيوترية المذهلة، ولكن سنايدر يختار دون تردد قصة تنسجم مع الأجواء المشحونة حاليا ضد إيران، حيث يعود إلى الغزوة الفارسية الشهيرة لأرض اليونان واسبارطة عام ٤٨٠ ق. م أي قبل ٢٥٠٠ عام تقريبا، بقيادة أحشورُيش (ابن داريوس الأول) ملك الفرس الأخمينيين، وبالطبع فإن التاريخ معرض هنا للسطو عليه وتحويله لصالح الدلالات السياسية الحالية، وهذا ما سأمر عليه لاحقا. المهم أن رواي الأحداث هنا يحدثنا عن الطريقة التي كان الاسبارطيون ينشؤون فيها جنودهم، وأولها أن الطفل المريض أو الذي به أي إعاقة كان يرمى



من فوق شاهق ليموت، وأما الباقون فيدربون بقسوة ليكونوا جنودا لا يعرفون الرحمة، ويشمل هذا الأمر إرسال الفتى إلى الطبيعة الموحشة ليقاسي طقسها وحيواناتها المفترسة فإن عاد تم الاحتفال به ليكون جنديا بامتياز، وهنا نتعرف على الملك الاسبارطي ليونيداس «الممثل جيرارد بتلر» الذي يقرر وحيدا أن يواجه غزوة الفرس لبلاده بـ(٣٠٠) من خيرة جنوده، وهو يقتل أول الأمر مبعوث أحشوريش والوفد المرافق له رافضا عرضهم في الاستسلام، ويرفض مقترحات مستشار مجلس النواب ثيرون «دومينك ويست» أيضا، ويذهب لمواجهة جيش الفرس الجرار عند





بوابة الحجيم، ونرى أول الأمر كيف تكسرت سفن أحشوريش في البحر بفعل «آلهة اليونان والاسبارطيين» كما يعتقدون، ولكن هذه السفن جزء ضئيل من أسطول ضخم وصل إلى الشاطىء ويبدأ استعداده لاحتلال اليونان واسبارطة ما لم يستسلموا، والفيلم بعد ذلك يتحول إلى استعراض لفنون القتال بين هؤلاء الحفنة من الاسبارطيين الشجعان ومئات الآلاف من الفرس ومن يساندهم من «قوى الشر» مثل المسوخ والرجال الخالدين، والخرتيت الضخم، والفيلة الخرافية بمن عليها، والفرسان، والرماة الذين يحولون بأسهمهم ضياء الشمس إلى عتمة، ولكن هيهات إذ لا يقدر أحد على القضاء على رجال ليونيداس، ورغم من مات منهم نظل نسمع الرواي حتى النهاية وهو يصفهم بالثلاثمائة وكأنه نسي أن يحسب من مات منهم ومن بقي..!

الفيلم هنا يحتفي بفن القتل، ويشتغل فنيو المؤثرات الصوتية والكمبيوترية والرسومات لإنجاز تحفة لا تصدق تتضافر فيها الموسيقى مع اللوحات المشهدية الكمبيوسينمائية المدهشة، والتي يغفر المشاهد لها دلالاتها وسذاجة طرحها حين المشاهدة من أجل التمتع ولو مؤقتا بجمالياتها التي تبدو أحيانا قادمة من الرسوم المتحركة ولكن ضمن صياغة بصرية عالية، حتى الألوان تم الاشتغال عليها من أجل الإيحاء بأجواء خرافية، وكأننا أمام شخصيات قادمة من الأساطير والخيال.

بالطبع يبدو الجنود الاسبارطيون وقائدهم عراة الصدور بعضلات «هرقلية» وملابس قرمزية لا تقي



حر الشمس أو زمهرير الشتاء، ويصنادل جلدية «خفيفة» تم التركيز عليها كثيرا، وكأنهم لا يتأثرون أبدا بتقلبات الطقس، أما الجنود الفرس فتلك حكاية اخرى فنادرا ما نرى وجوههم بل إن معهم جيشا من الخالدين يلبسون أقنعة فضية متشابهة فوق غطاء أسود، وكأنهم قادمون من الجحيم، وبقية الجيش يلتزم بغطاء الرأس العربي، أما الحكاية التاريخية الأصلية فقد تم التضحية بها أساسا، وتمت صياغة حكاية بديلة تصلح لتحميلها الحقد والرؤية القاصرة للغرب عن الشرق اليوم وأمس أيضا.

نتعرف أيضا على الملكة الاسبارطية غورغو «لينا هيدي» بجمالها الخارق وجسدها المشوق، وهي تحاول أن تحشد نواب المجلس الاسبارطي لارسال جيش يدعم زوجها الملك ليونيداس ومحاربيه المعدودين قبل هلاكهم، وتدفع جسدها ثمنا لذلك حينما تقدمه للخائن ثيرون الذي يشتريه الفرس بأموالهم.

المهم أن الفيلم يقدم عبر (١١٧) دقيقة تشويقا متواصلا في الموسيقى والمشاهد المصنوعة من اللقطات السينمائية، والمعالجة بآخر ما توصلت إليه فنون الكمبيوتر والصور ثلاثية الأبعاد، أحيانا يكون هناك عرض بطيء أو توقف للصورة

أو انزياح، وأحيانا تبدو بلون باهت فيما يفر الدم «الرقمي» بحمرته القانية ليلطخ الشاشة، لقد تم الاشتغال على المشهدية لتمنح أقصى طاقاتها، ولتتضافر الأسطورية مع الواقعية في خلطة عجيبة، ومن الواضح أن هذا الفيلم من العلامات الفارقة في المعالجة التقنية السينمائية ولا سيما في «فن القتل» والمشاهد الحربية الجماعية.

يمكن للكاميرا هنا - بفضل التقنيات - أن تتابع رمحا مصوبا نحو أحشوريش، أو سوطا يتلوى أو تبني كائنات خرافية مثل خرتيت أو طيور أو فيلة، أو بشر ممسوخين، وتلك مشاهد رأيناها من قبل في أفلام مثل «سيد الخاتم» وغيره، ولكن الحشد هنا قد بلغ غايته القصوى إضافة إلى التقنيات الصوتية المدمجة والبالغة التأثير والحساسية.

مضامين سيئة مدسوسة أو جلية

ولكن ما الذي يريده المخرج سنايدر(مواليد ١٩٦٦) من فيلمه هذا عدا الاحتفاء الباذخ بالتقنيات وبصياغة مشاهد قتالية لا تنسى؟

إن الجواب يأتي هنا يأتي من دراسة المضمون ولو بشكل أولي، ومن فيلمه السابق «فجر الموتى» ٢٠٠٤ الذي أظهر فيه آكلي لحوم البشر «زومبي» قادمين من الشرق الأوسط، تماما كما أخرج ديفيد غوير في فيلمه «بليد الثلاثي أو السياف» مصاص الدماء من العراق. إن السينما اليوم قد اصبحت مطية حقيقية للسياسيين ترفع من تشاء وتذل من تشاء ولنا عبرة أخيرا في فيلم بورات الذي أساء إلى الشعب الكزخي وما زال موضع نقاش، أما فيلم ٣٠٠ فهو متخصص بالإساءة إلى حضارة الفرس العريقة والتي لا تزال آثار عمرانها وعلومها بارزة إلى اليوم، إذ بدت هنا لا تمثل نفسها فحسب بل «الشرق» كاملا بعرفانيته وروحانيته، فيما الغرب يمثل العقل والحضارة، ولكن التشويه قد بلغ شأوا عريضا، فأحشوريش (الممثل رودريغو سانتورو) ملك الفرس بدا ضخما مثليا تكتفي في قصره النساء بالنساء والرجال بالرجال، وهو لا يريد من الاسبارطيين إلا أن يسجدوا له سجود خضوع، وبدا أيضا ممثلا لقوى الشيطان السوداء. إن الحرب هنا تبدو للمشاهد بين التنويريين الغربيين (رجال اسبارطة واليونان) والظلاميين الشرقيين (الفرس وحلفاؤهم)، وبالطبع فإن المخرج قد حشد كل ما يبدو سلبيا في تصوير الفرس وجيشهم وملكهم، وكل ما يبدو طيبا ومقنعا لرجال اسبارطة، وتلك نظرة متحيزة وعنصرية أيضا بعيدة عن سجلات التاريخ الأصلية وعن الواقع أيضا.

إن المقارنة ظالمة بين تلك الصورة المشوهة التي قدمها المخرج لأجداد الإيرانيين وحضارتهم ولأجداد بوش وحضارتهم، وإن أية حرب قادمة مبنية على هذه اللعنة التاريخية الدائمة تبدو مجحفة وغير منطقية.

لقد هوجم الفيلم من قبل العديد من نقاد السينما الأميركيين إضافة إلى الاحتجاجات الإيرانية عليه لتشويهه تاريخهم القديم قبل الاسلام، وهذه السلسة من الأفلام لن تنتهي على ما يبدو فقد شوهت من قبل العرب ولا تزال، واليابانيين، والفيتناميين، والروس وكل من يقف في وجه أميركا وجيشها الجرار الذي يريد أن يصوغ الديمقراطية للعالم على الطريقة العراقية أو الافغانية بحيث يدمر الحضارة ويسوس الناس بالفرقة. وما دام أن صناعة السينما أميركية بامتياز وأنها متأخرة كثيرا في بلاد العالم فستظل الأفلام سيفا مسلطا على أعين المشاهدين ترفع من تشاء وتشوه من تشاء إلا من رحم ربي.



---

* روائي وصحفي أردني



■ إعداد:
د. أحمد النعيمي *

«باب الحيرة»

لـ «يحيى القيسي»

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، صدرت رواية بعنوان «باب الحيرة» لمؤلفها الأديب والصحفي يحيى القيسي.

تقع الرواية في (١٠٤) صفحات، وقد حاولت أن تشق لنفسها طريقاً جديداً من حيث ترتيب الفصول وتبويبها، فليس للفصول أرقام أو عناوين، ولكن المؤلف استعاض عن ذلك بإعطاء بعض الكلمات أو الجمل غير المكتملة لوناً غامقاً، وتركها لتنفرد بسطر خاص، وقد تكون هذه الجملة غير المكتملة جزءاً من جملة اسمية، مثل «كل صباح»، أو جزءاً من جملة فعلية، مثل «وقلت لها».

على أن المؤلف لم يلتزم بهذه القاعدة على إطلاقها، ففي الصفحة التاسعة والستين نجد عنوانا مستقلاً هو (مدارات الحيرة)، وتحت هذا العنوان مقولة لبيرغسون هي: «لا شيء يشغلني سوى الحقيقة».

ولعل أول ما يلفت النظر في (باب الحيرة) هو بناؤها الفني، فلم تعتمد هذه الرواية بناء فنياً تقليدياً، حيث اختار مؤلفها الاتجاه نحو الحداثة والابتكار، سواء على صعيد الشخوص أو لغة السرد وأسلوبه.

بطل هذه الرواية هو شاب أردني ذهب إلى تونس ليستكمل دراساته العليا هناك، مما يعني أن تونس بشوارعها وحواريها وأزقتها وبيوتها تظل حاضرة في الرواية كمكان رئيسي.

أما عن شخوص هذه الرواية فأغلبهم من التوانسة، غير أن بطلها الأردني يلتقي ببعض مجايليه من أبناء بلده هناك، وهو اللقاء الذي اعتراه كثير من الإرباك والخجل والخوف، لأنه جرى في بيته سيىء السمعة.

وعلى الرغم من أن السرد في (باب الحيرة) جاء باللغة الفصيحة، فقد اعتمد المؤلف على اللهجة التونسية في الحوار، وهو الأمر الذي دفعه لأن يترك في أغلب صفحات الرواية حواشي يفسر من خلالها بعض كلمات العامية التونسية، وذلك لإدراكه بأن فهم هذه الكلمات قد يستعصي على قارئه المشرقي.

ومن ميزات هذه الرواية أنها قربت بين روح المشرق العربي، وروح المغرب العربي من حيث وحدة الهموم والأحلام والرغبات والمستويات الاجتماعية للفئات الهامشية والفقيرة.

كما استطاعت هذه الرواية أن تقرب المكان التونسي إلى ذهن القارئ المشرقي، بتفاصيله الصغيرة والكبيرة: «كنت أسير من شارع الحبيب بورقيبة باتجاه المدينة العتيقة، متجاوزاً زحمة المشاة، وأبواق السيارات، ورنين المترو، وصليل عجلاته على القضبان الحديدي، ورفرفة العصافير على الأشجار الكثيفة التي تتوسط الشارع، وثرثة الجالسين في المقاهي والحانات» ص٩.

وبطلة الرواية (هاديا) تبدو حائرة في صديقها الأردني، فهو بالنسبة لها غريب الأطوار والأحوال: «قالت لي ذات يوم، أحياناً أحسبك شيطاناً رجيماً من شدة هذياناتك، ومرة تبدو لي قديساً طهوراً مما تكتب، بالضبط كما تصف لي نفسك، دنيوي وسماوي معاً، واقعي وحالم، ثوري ومهادن، مسكون بالحاضر والتاريخ، كأنك تجمع في أعماقك كل المتناقضات» ص١٩.

وفي الصفحتين الأخيرتين من الرواية نجد الروائي، وتحت عنوان «مصائر معلقة» يذكر بشكل مختصر مصائر بعض شخوص روايته، مثل: قيس حوران، وسعيدة القابسي، وهاديا الزاهدي، والطيب بن محمود، ويحيى القيسي.

أما عن يحيى القيسي فيقول: كاتب أردني، أقام في تونس بداية التسعينات نحو ثلاث سنوات، التقى قيس حوران صدفة أثناء عمله الصحفي فوثق به، وأخذ منه في لحظات صفاء الكثير ما ورد في الرواية شفوياً وكتابياً، ليس متأكداً من مصائر الشخصيات التي أوردها، وبعض الأحداث، ويتمنى على مَنْ يعرف عنها شيئاً أن يكتب إليه» ص١٠٢.

جملة القول: إن رواية (باب الحيرة) لمؤلفها يحيى القيسي فيها ما هو جديد، وفيها ما يجذبك إلى الاهتمام بها وقراءتها من سطرها الأول إلى سطرها الأخير.



«نهارات شائكة»

لـ «إبراهيم عقرباوي»

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وبدعم من وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية، صدرت مؤخراً رواية جديدة بعنوان «نهارات شائكة» من تأليف إبراهيم عقرباوي.

تقع هذه الرواية في (٢٨٥) صفحة، وتضم عدداً من الفصول، منها: لزوم ما لا يلزم، الأصداء، الظلال، سرحان برفقة أحد الكوابيس، سرحان بين السكرة والفكرة، فدوى تعترف، تلويحات عبد الواحد، عالم لهم.. وغيرها.

يحاول إبراهيم عقرباوي في «نهارات شائكة» الإضاءة على الأبعاد النفسية والاجتماعية لشخصياته، وهو في سبيل ذلك يستخدم أكثر من تقنية، وأكثر من أسلوب سرد.

ولعل أبرز أساليب السرد في هذه الرواية استخدام الروائي لتقنية تيار الوعي، حيث يرتبط تيار الوعي ارتباطاً مباشراً بالبعد السيكولوجي للرواية، لذلك يذهب «روبرت همفري» إلى أن أفضل تعريف لتيار الوعي أنه تكنيك يتم من خلاله تقديم المحتوى النفسي، والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي.

ومن المعروف أن مثل هذا الوعي يأتي على شكل انثيالات تبدو غير مترابطة، وربما تأخذ شكل الهذيان المتدفق من الذهن المضطرب وغير المتوازن، حتى يبدو الأمر وكأن الوعي يأتينا عن طريق اللاوعي.

وأبرز مثل على تيار الوعي في «نهارات شائكة» الفصل الذي جاء تحت عنوان «سرحان بين السكرة والفكرة»، ولعل عنوان هذا الفصل يدل عليه، فالروائي هنا يريد أن يوازن بين العالم الخارجي الذي يمور بالهذيان وبين العالم الداخلي للشخصية التي تجد نفسها مضطرة لمقابلة هذيان الواقع الخارجي بهذيان آخر.

ومن المناسب هنا أن نقتبس بعض المقاطع من كلام الراوي، لنرصد ذلك الهذيان الذي يعيشه بطل الرواية، في محاولة منه لإيصال رسالة مفادها أنه لم يكن ليصل إلى ما وصل إليه لولا الضغوطات الي مارسها عليه العالم الخارجي.

يقول الراوي: «وكنت في شقتها أحتسي النبيذ، وجسدي منطرح على الأرض بجوار أريكة محطمة وجدار هرم وأنزف، وزعقت في قلب الشارع والعتمة تقبض على سكينتي: أنا أنزف يا أبناء الحرام! وصدمني عمود كهرباء أعمى فسقطت ونهضت وترنحت، وسيارة الاسعاف تطوف بي في الشارع، ووجهي يلتصق بالنافذة. يدي على قلبي، وصدري ينزف، وأرنو إلى الشارع الذي ينزلق ويدور، والبنايات تدور، وسيارة الإسعاف ترسل بوق الخطر الزاعق ولا توصلني إلى المستشفى، بل تطوف في شوارع المدينة والأضواء تتراقص أمام عيني والوجوه النازفة، وقلبي ينزّ لا أرى إلا دماء تنز من الجدران ومن الأبواب» ص٢٢٩.

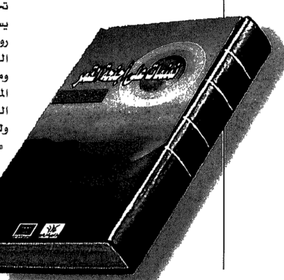
من الواضح هنا أن المؤلف يسعى إلى اسقاط هذيان بطل الرواية على الحالة العربية الراهنة، فثمة دماء كثيرة تسيل بسبب وبدون سبب، وثمة حالة سكر عامة لا يدري الناس متى يصحون منها.

وبمقابلة هذا المستوى من السرد بتيار الوعي نجد ان «أ. أ. مندلاو» يذهب إلى أن روائيي وكتّاب تيار الوعي قد ذهبوا الى ا ستحضار الرؤية الهامشية والذهن المشغول بأحلام النهار، حيث جعلوا دأبهم ان يكشفوا بأي ثمن ترجرج الشعلة الداخلية البعيدة التي تومض برسائلها عن طريق الدماغ. وهم يحاولون فوق ذلك ان يسبروا اعمق مستويات الطبيعة الانسانية، وما قبل الوعي والعقل الباطن، حيث التجربة والادراك لا ينطلقان بصورة كلية او رئيسية من واسطة كلامية، وانما هما ملموسان ومتحركان ومرئيان ومسموعان، وهكذا تميع بناء الرواية عندهم الى تيار لا يتوقف من الوقائع والتعليقات المبتسرة من الداخل والخارج. انهم مثل ذلك الذي راح يقشر البصلة البرية بحثاً عن النواة، او جرثومة الحياة، حيث وجد أن اللب الداخلي ليس الا قشوراً تصغر وتصغر.

وبطبيعة الحال نحن لا نؤيد هذا الرأي على اطلاقه، فقد قدم عدد من كتّاب تيار الوعي نماذج جيدة لم يتوقف دورها عند تعليقات مبتسرة.

«نمنمات على أجنحة القمر»

لـ «ماجدة الشرايري»



بدعم من أمانة عمان الكبرى، وعن دار البيروني للنشر والتوزيع ضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدر مؤخراً كتاب بعنوان: «نمنمات على أجنحة القمر» من تأليف «ماجدة الشرايري».

يقع الكتاب الذي أشارت له مؤلفته على أنه انثيالات شعرية في (٩٣) صفحة، ويضم سبعة عشر انثيالاً شعرياً، منها: من يبكي الآن، حديث السأم، لن أكتب، رحيل القمر، الهشيم، قسوة الصمت، في دائرة الشفق.. وغيرها.

وقد أحسنت المؤلفة بإشارتها الى كتابه على أنه «انثيالات شعرية»، وهي اشارة نابعة - فيما يبدو - من احساسها بأن للشعر إيقاعه وقوانينه العروضية المعروفةو بالمقابل فإن لهذا الشعر روحاً يمكن أن يجدها المبدع في نفسه، فيحكيها بأسلوبه الخاص. ولعل الأديبة ماجدة الشرايري ارادت أن تقول في «نمنمات على أجنحة القمر»، بأن ما يعنيها هو روح القصيدة، وليس شكلها أو قوانينها التي باتت اليوم محل خلاف.

في الانثيال الأول من هذا الكتبا، وتحت عنوان: «من يبكي الآن؟!» تقول المؤلفة:

«من يبكي الآن؟
غادرت
فغادرتني نفسي
وظلت بقاياك
امتداداً لوحدتي
ودموعي قطرات ندىً
تحيي ذكراك» ص١٠

يستطيع القارئ هنا أن يلاحظ أن الأديبة حاولت أن تجمع بين روح الشعر، وروح السرد، وذلك لأنها تخلّت - إلى حدّ ما - عن الصورة الشعرية لصالح وضوح الفكرة.

ومن جهة أخرى تحاول الأديبة أن تتلمس أوجاع الإنسان المعاصر وتبدل القيم، وانحراف الحقيقة الإنسانية عن معانيها السامية، حتى شاع بين الناس الغدر والذبح والحقد.

ولعل أوضح مثل على هذا الانثيال الشعري، الذي جاء بعنوان «لن أكتب»، حيث تقول الأديبة في مطلع هذا الانثيال:

«لن أكتب حتى أعرفَ
ثقل الكلمة
حجم المأساة
مرعاة الغدر» ص١٩

وتقول:

«لن أكتب
حتى أعرف
كيف تعلمت
فنّ الذبح
تحت ظلال الزيتونة
والنوّار» ص٢٠

وتقول:

«لن أكتب
حتى أعرف
معنى الغدر
والأحقاد» ص٢١

وإذا كانت مفردات مثل: الحزن، الوجع، الرحيل، الغدر، المأساة، وما شاكل ذلك، قد تكررت في هذه الانثيالات الشعرية، فلأن الأديبة تحاول أن تضع يدها على الجرح النازف لإنساننا المعاصر.

ولكل هذا نجد «ماجدة الشراري» في الصفحة الأخيرة من «نمنمات على أجنحة القمر»، حريصة على التذكير ببراءة الماضي، وطيبته وفي ذلك تقول:

«أماه اغسليتي
بترابك الندى
أعيدني خداجاً
احتويني
واكتبيني من جديد» ص٩٣

وقد كانت الأديبة موفقة باختيارها للأم لتكون رمزاً للطيبة والبراءة.

«محنة المبدع»

للدكتور إبراهيم الكوفحي

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى، صدر كتاب جديد بعنوان: «محنة المبدع: دراسات في صياغة اللغة الشعرية» للدكتور إبراهيم الكوفحي.

يقع الكتاب في (١٩٨) صفحة، ويضم مقدمة، وخمسة عناوين، هي: استخدام العامي واليومي في الشعر الأردني المعاصر، توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود، خصوصية الخطاب الشعري في ديوان (طواف المغني) لحبيب الزيودي، ملامح الصنعة والتنقيح في ديوان (المسافر) لعبد المنعم الرفاعي، ثم فلسطين في شعر يوسف العظم.

يذهب الدكتور إبراهيم الكوفحي في مقدمة كتابه إلى أنه: «مهما قيل عن طبيعة النص الشعري، وعن وسائل الشاعر في تشكيله جمالياً، وشحن طاقته التعبيرية والتأثيرية، فإن اللغة بعناصرها ومكوناتها الظاهرة والخفية، من ألفاظ وجمل وتراكيب وأساليب وأنغام وذبذبات ودلالات وإيحاءات، تظل على الدوام المحور الأساس الذي تدور عليه القضية، فليس النص الشعري في المحصلة الختامية إلا ذلك البناء اللغوي الخاص، الذي يحاول أن يجسد تجربة الشاعر الذاتية، وينقلها على نحو فني إلى المتلقي».

وتحت عنوان «استخدام العامي واليومي في الشعر الأردني المعاصر» يذهب الدكتور إبراهيم الكوفحي إلى أن عراراً من أبرز الشعراء العرب المعاصرين الذين حاولوا أن يستلهموا التراث اللغوي الشعب ويوظفوه توظيفاً فنياً في شعرهم، حيث نجد ديوانه (عشيات وادي اليابس) مليئاً بأشكال الإفادة من هذا التراث، في صورة ظاهرة حيناً وخفية حيناً آخر.

ويفسر المؤلف هذا الأمر هذا الأمر بأن عناية عرار بقضايا شعبه ووطنه، وقربه من طبقات المجتمع الفقيرة والبسيطة، ودفاعه عن المظلومين والمحرومين، ومطالبته بحقوقهم المشروعة، ووقوفه في مواجهة خصومهم ومستغليهم، كما يتجلى ذلك في أغلب شعره، هو الذي كان وراء إحساسه بخصوصية هذا التراث اللغوي المنبثق من شؤون الواقع المعيش، وإدراكه لأهميته في صياغة لغة شعرية جديدة، تكون أعمق وأصدق في التعبير عن متطلبات الحياة الجديدة.



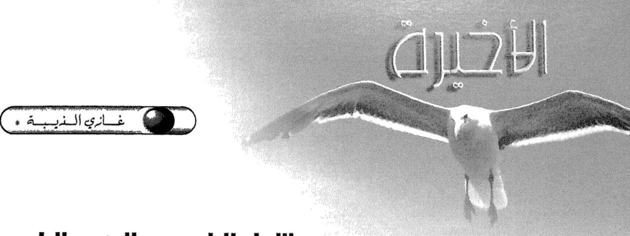
وفي تناوله للموروث الديني في شعر حيدر محمود يذهب الدكتور الكوفحي إلى أن توظيف الشخصيات والرموز التراثية ظاهرة بارزة في شعر حيدر محمود، وهي تدل دلالة واضحة على عمق قراءة الشاعر للتراث، وقدرته على استغلال معطياته التي من شأنها أن تمنح القصيدة فضاءً شعرياً واسعاً غنياً بالدلالات والإشارات.

ويشير المؤلف إلى أن الشخصيات والرموز التراثية التي وظفها حيدر محمود في شعره تنتمي إلى الموروث الديني، الذي يشكل أرضية مشتركة بين الشاعر والمتلقي، والذي ربما كان من أكثر المصادر التراثية تغلغلاً في الوجدان والوعي. فقد وجد حيدر محمود في هذا الموروث مصدراً غنياً بالشخصيات والرموز التي يمكن أن تعينه في التعبير عن تجربته المعاصرة، أو عن جانب من جوانبها، ومن شأنها أن تحقق للنص فاعلية التأثير الإيحائي.

وحين يتناول المؤلف خصوصية الخطاب الشعري في ديوان طواف المغني الحبيب الزيودي، فإنه يذهب إلى أن حبيباً وجد في الموروث الثقافي، ولا سيما الديني والأدبي، منبعاً غنياً بالطاقات والإمكانات الفنية التي من شأنها أن تسعفه في التعبير، وأن تمنح قصيدته تكثيفاً وإيحاء، فراح يتسلهمه في شعره، ويستحضر نصوصه المختلفة موظفاً إياها توظيفاً جديداً، ينسجم مع رؤيته وموقفه. ويؤكد المؤلف بأن التناص من الظواهر اللافتة في شعر حبيب الزيودي، وخاصة في ديوانه طواف المغني، إذ قلما تخلو قصيدة في هذا الديوان من مداخلات نصوص أخرى عليها، في شكل خفي حيناً، وجلي حيناً آخر، ولا شك أن هذه الظاهرة تكشف عن وثيق صلة الشاعر بالتراث، وعميق تفاعله معه، وقدرته على استغلاله فنياً في مجال التعبير عن تجربته الشعرية، وإيصال جوانبها المختلفة إلى القارئ، على نحو مثير ومؤثر باستمرار.

جملة القول: إن كتاب «تحفة المبدع» لمؤلفه الدكتور إبراهيم الكوفحي غني بمضمونه ومحتواه، وعمق في طروحاته النقدية والمضمونية، وعلمي في حرصه على التوثيق والتدقيق.

* كاتب وأكاديمي أردني
ahmad_nuaimi@yahoo.com



غازي الذيبة *

اللحظة الراهنة .. المثقف الراهن

يعتقد كثير من مثقفي العرب أنهم مهمشون، وأن حضورهم في الحياة العربية مجرد من معناه، وأن حركتهم في السياق الاجتماعي والثقافي لمجتمعاتهم، ناتجة عن ردود أفعال ذات إيقاع مناسباتي، يفضي غالبا إلى لحظة تبدو لمن يراقبها أنها لحظة الذروة في الاقتراب من المجتمع، أو الوعي بدوره وأهمية تقدمه نهوضه، لكنها سرعان ما تتفتت على أرض التراجع والانزواء، ويعود المثقف إلى سكونيته.

ففي المناسبات العصيبة يظهر أحيانا دور مثقفينا، ويتلقى هذا الظهور بعض المناصرة، والتعاضد من قبل المجتمع، لأنه حاول أن يتسم بفاعلية إرضاء المجموعة، والتفاعل معها، ومخاطبتها بما تريده هي لا بما يريده المثقف ذاته، ويجده متسقا مع نمو المجتمع وتطوره، لكن هذه الانفعالة الآنية للاستقطاب بين طرفي المعادلة: المجتمع والمثقف، لا تحقق مبتغاها، لأنها تبقى آنية، ابنة لحظتها الانفعالية، وغير صالحة للاستمرار، لأنها لم تنتج آليات تعضّد ذلك .

والحاجة هنا، عليها أن تكون للحظة مستمرة من الاتصال بين الطرفين، تنتظم موقفا ثابتا من الوعي والتقدم والنهضة وإزاحة حالة التخلف التي تجثم على الراهن، وتنظيم القوى الفاعلة سواء في نسقها المثقف أو في نسقها الاجتماعي، لتكون متلاصقة، ويكون دور المثقف فيها مدركاً لمعناه، ولما يتقطّر منه، وعيا ونهوضا واستلهاما لحاجات المجتمع، الحاجات التي تحقق كينونته، وتنهض به.

وفي هذا المنطوق، نجمع كمثقفين على أن دورنا مهم، بل ورئيسي في صياغة وعي عربي متقدم، وعي يعاصر اللحظة الراهنة، ويزيل عنها أكداس التخلف، ويبعث فيها قوة جديدة، تمنحها معنى جديدا، يجعل من الأمة كيانا قادرا على النهوض، والسير إلى الأمام، والخروج من العتمة الحضارية التي استسلمنا لها.

وفي هذا المعنى، فإن المثقف الذي يتوازى في حركة وعيه مع حركة مجتمعه، ولا يبدو مترددا في التفاعل مع حاجة الكيان الاجتماعي الذي يستنبط منه الأفكار والمراجعات والرؤى، هو المثقف السوي، الذي لا يسجن في بوتقة الإحساس بالهامشية. أما المثقف المستغرق في هامشيته، وينتظر أن يكون له دور في مناسبة ما، يقف على المنبر ويلقي بخطاباته الجاهزة، فإنه يخل بمواصفاته، كنقطة ضوئية، عليها أن تتفوق على رتابتها وألمها، وان تتجاوز محنتها، وأن تندفع لابتكار وسائل وآليات، تجدد من دمه، وتفعّل دوره، وتحمله إلى مكان، يكون فيه مؤثرا، دون الركون إلى بلاغة الهامشية.

ورغم الوضوح والجلاء في مسببات الانحطاط العربي، فإن معالجات مثقفينا لها، تبدو غامضة، وقاصرة عن التوصل إلى معالجات تقرأ هذه المسببات برؤية، تدركها، وتصل من خلالها إلى حلول، يمكن استقبالها، والتفاعل معها، دون الاستسلام للخوف من مواجهة المجتمع، والسلطات التي تديره.

فالمثقف صانع أفكار، وصائغ وعي، ومستلهم رؤى، ومنتج للتغيير، ومن المفترض أن يكون قطبا ايجابيا في عناصر الحياة، يستلهم حاجة مجتمعه، ويراها بعين لا تغفل إمكانيات النهوض، والتغيير في بنى المجتمع، وتطويرها، وإنشاء أرضية وعي، ترفض ما كانت عليه سابقا من تردٍ وسكون، وتقبل ما ستكون عليه لاحقا من تقدم ونهوض.

وأدواته هنا .. ليست بعيدة المنال، ولا تحتاج منه إلى أن يستسلم لنوازع الترقب والخوف والحذر من السلطة: المجتمع والدولة والدين، ليقوم بمهمته، وينتج حضورا متصلا مع واقعه، حضورا يسهم باشتباكه العضوي، مع مكونات الراهن الذي هو جزء منه، ومن ثم ينطلق من داخل هذا الراهن إلى صياغة لحظته.. لحظة مجتمعه المضيئة.

---

* كاتب وشاعر أردني

Ghazi65_1@hotmail.com

